

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Martin Šplíchal

Svět románů Davida Mitchella

David Mitchell's World of Novels

Praha 2020

Vedoucí práce: doc. Mgr. Josef Hrdlička, Ph.D.

Na tomto místě bych rád za vedení práce a její připomínkování poděkoval docentu Josefu Hrdličkovi.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 17. srpna 2020

Martin Šplíchal

Klíčová slova (česky)

David Mitchell; román; fikční svět; intertextualita; Hybatelé; sencislo9; Atlas mraků; Třináct měsíců; Tisíc podzimů Jacoba de Zoeta; Dům za zdí; Hodiny z kostí

Klíčová slova (anglicky):

David Mitchell; novel; fictional world; intertextuality; Ghostwritten; number9dream; Cloud Atlas; Black Swan Green; The Thousand Autumns of Jacob de Zoet; Slade House; The Bone Clocks

Abstrakt (česky)

Diplomová práce se zabývá sedmi romány současného britského romanopisce Davida Mitchella. Pomocí textové analýzy sleduje způsoby propojení mezi romány, nejviditelněji vyjádřené pomocí návratných postav a reálií, a poskytuje celkový náhled na Mitchellovo románové universum. Práce si také všímá rozdílů mezi fiktivním a skutečným, které Mitchellovy romány zkoumají, a spěje k širší úvaze o významu vyprávění příběhů nebo smyslu kulturní encyklopedie.

Abstract (in English):

The diploma thesis deals with seven novels by the contemporary British novelist David Mitchell. Using textual analysis, it traces the ways in which the novels are connected, most visibly expressed through reappearing characters and realities, and provides an overview of Mitchell's biblioverse. The work also notes the differences between the fictional and the real, which Mitchell's novels examine, and leads to a broader reflection on the meaning of storytelling or the meaning of a cultural encyclopedia.

Obsah

Úvod	7
1 Vcházíme do lesů: <i>Hybatelé</i>	9
1.1 Vypravěči a zapisovatelé příběhů	9
1.2 Propojení postav v příběhu	12
1.3 Motivické sítě	16
1.3.1 Dech a proudění energie	18
1.3.2 Vykořeněnost a láska	20
1.3.3 Horizont utopie	22
1.3.4 Motiv očí	22
2 Rozvětvené cestičky: od <i>snucislo9</i> k <i>Domu za zdí</i>	25
2.1 <i>sencislo9</i>	25
2.2 <i>Atlas mraků</i>	30
2.3 <i>Třináct měsíců</i>	32
2.4 <i>Tisíc podzimů Jacoba de Zoeta</i>	36
2.5 <i>Hodiny z kostí</i>	39
2.6 <i>Dům za zdí</i>	42
2.7 Návratné postavy	43
3 Kořeny románového universa	45
3.1 Vyprávění příběhů a jejich funkce	46
3.2 Kulturní encyklopedie	48
3.3 Vlastní jména a identita postav	51
4 Závěr	54
Seznam literatury	55
Prameny	55
Literatura	55

Úvod

[...] literatura tu není proto, abychom z ní zkoušeli a psali o ní kvalifikační práce, ale proto, že četba je osobní zkušenost, která nás může proměnit. V tom je literatura nezastupitelná.

— Šárka Grauová: rádiové vlny pořadu Knižní pól

„O čem to je?“

„O tom, proč se věci dějou tak, jak se dějou.“

„A proč?“

„To ještě nevím. Ta knížka je fakt hrozně dlouhá.“

— David Mitchell: *Hybátelé*

Vzhledem k tomu, že dílo Davida Mitchella mimo jiné tematizuje, jakým způsobem nám do života vstupují příběhy a jak se šíří, dovolím si úvodem krátkou osobní vzpomínku. K zájmu o Mitchella mě přivedla filmová adaptace (2012) stejnojmenného románu *Atlas mraků* (2004). Při čtení jiného autorova románu *Třináct měsíců* (2006) si vybavuji okouzlení, jaké vyvolalo dílčí propojení mezi oběma romány, přestože se oba odehrávají v jiném čase a na odlišném místě. Později jsem zjistil, že jde o princip vlastní všem Mitchellovým románům, a napadlo mě, že by stálo za princip románového propojování trochu více prozkoumat...

David Mitchell (1969) je anglický romanopisec, autor devíti románů, takřka dvou desítek povídek a dvou libret. Na University of Kent vystudoval anglistiku s amerikanistkou a v navazujícím studiu komparatistiku. Pro jeho dílo je rovněž důležitý následný osmiletý pobyt v Japonsku, kde pracoval jako učitel angličtiny a kde se seznámil se svou manželkou Keiko, s níž má dvě děti – Jenny a Stana, ilustrátory románu *Tisíc podzimů Jacoba de Zoeta* (2010). Společně s manželkou přeložil z japonštiny dvě autobiografické knihy Naokiho Higašidy *A proto skáču* (2007), *Sedmkrát upadnout, osmkrát vstát* (2015), v nichž se zabývá každodenními problémy spojenými s autismem. Mitchell, sám otec autistického syna, obě knihy doprovodil předmluvou. Coby celoživotní fanoušek¹ zpěvačky Kate Bush vybral a sestavil výbor z jejích písňových textů *How To Be Invisible* (2018), k němuž napsal rovněž předmluvu. Kromě *Atlasu mraků* byla zfilmována ještě část z románu *sencislo9* (2001) pod názvem *Voormanův*

¹ Viz Mitchellův obdivný esej pro *The Guardian*: MITCHELL, David: „Kate Bush and me: David Mitchell on being a lifelong fan of the pop poet“. *The Guardian* [online], 7. 12., 2018 [cit. 2020-08-17]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2018/dec/07/david-mitchell-kate-bush-lyric-poetry>

problém (2011). V současnosti se spolupodílí na scénáři k filmu *Matrix 4*, chystaném na rok 2022.

V práci se zabývám sedmi Mitchellovy romány; v pořadí osmý román *From Me Flows What You Call Time* má být publikován v roce 2114 a aktuálně devátý román *Utopia Avenue* (2020) vyšel v době dokončování této práce. I tak čítá prvních sedm románů takřka tři tisíce tiskových stran (v českém překladu). Práci jsem se rozhodl uspořádat do tří kapitol. První kapitola nabízí detailní analýzu prvního románu *Hybatelé*, v níž je sledován především motiv propojování, předznamenávající jeho užívání v následujících románech. Druhá kapitola stručně představuje zbylých šest románů, a sice převážně z žánrového a formálního hlediska, přičemž si průběžně všímá vazeb mezi jednotlivými romány. Třetí kapitola je pokusem nahlédnout všechny Mitchellovy romány (dále také jako románové universum) jako celek a vysledovat jeho základy.

Přestože užívám pojem „fikční svět“, práce není (teoretickým) příspěvkem k teorii fikčních světů. Třebaže by bylo jistě adekvátní přistupovat k Mitchellově dílu z určitých perspektiv (např. pojetí moci, postkolonialismus, gender), dávám přednost „běžné“ textové analýze v domněnku, že kořeny Mitchellova románového universa tvoří především literatura samotná. Ambicí práce je spíš být průvodcem po spleťtých lesních stezkách (ECO 1997) jednoho konkrétního fikčního světa ve vesmíru literatury.

Nuže, vykročme...

1 Vcházíme do lesů: *Hybatelé*

Šachisté, spisovatelé nebo mystici mi jistě potvrdí, že snaha proniknout k podstatě vede přes hluboký les.

— David Mitchell: *Hybatelé*

Mitchellův první vydaný² román *Hybatelé* (Ghostwritten, 1999), nesoucí podtitul „román o devíti částech“ (MITCHELL 2016a: 5), lze chápat jako model postupů, prostředků a principů, na nichž bude posléze vystavěno celé autorovo románové universum. V této kapitole se je pokusím prozatím přiblížit výhradně v rámci *Hybatelů*, přičemž jejich dalšímu užívání budou věnovány kapitoly následující. Autorským postupem a tématem, které vnímám jako klíčové, je vzájemné propojování příběhů postav. K němu dochází jednak na úrovni příběhu, kdy postavy z jednotlivých částí se různě setkávají a různou měrou ovlivňují své další životní osudy, jednak tematicky a řadou společných motivů.

1.1 Vypravěči a zapisovatelé příběhů

V prvních osmi částech *Hybatelů*, které bychom mohli za jiných okolností považovat za samostatné povídky,³ je role vypravěče přisouzena protagonistovi daného příběhu (homodiegetický vypravěč). Pro povahu fikčního světa z toho plyne očekávaná konsekvence v podobě omezené perspektivy a omezeného stupně vědění na straně vypravěče (a ponejprve i čtenáře).

V první části nazvané „Okinawa“ je vypravěčem psychicky narušený Keisuke Tanaka, přezdívaný Kvazar (viz podkapitulu 3.3 Vlastní jména a identita postav), příslušník japonské sekty, nazývané Společenstvo, a atentátník prchající před policií. Zatímco heterodiegetický vypravěč by mohl vyprávěný svět uceleným způsobem představit, v okinawské části se vyprávění začne odvíjet – pro Mitchella typicky – *in medias res*. Zvolená vnitřní fokalizace nutí čtenáře, aby na základě vypravěčových krajně subjektivizovaných, překotných promluv (užití „sektářského“ lexika, hodnotící soudy)

² První napsaný, nikdy nepublikovaný román *The Old Moon* (1997), „odehrávající se během 365 dní, zahrnující dvacet podzápletek a desítky postav“, odmítlo dvanáct literárních agentů a šest nakladatelství. Literární agent Mike Shaw rukopis zpětně okomentoval jako zcela extrémní případ, s nímž se v životě nesetkal (KNEPPEROVÁ – HOFTOVÁ 2019: 2). Budu-li dále čislovat Mitchellovy romány, ponechávám tento rukopis stranou.

³ V následujících románech (zejména v *Hodinách z kostí*) mají jednotlivé části zhruba rozsah novel. Sám Mitchell tvrdí, že psaní novel mu jde nejlépe a že je „novelista a maximalista“ (POOLE 2014).

rozpoznal jeho mesiášský komplex, paranoiu a vidění světa ovlivněné příslušností k dané sektě.⁴

Druhou část „Tokio“ vypráví devatenáctiletý sirotek Satoru, brigádník v obchodě s hudebními deskami. Třetí část „Hongkong“ rozvádějící se právník Neal Brose.⁵ V čtvrté části „Svatá hora“ je vypravěčkou nepojmenovaná čínská stařena, majitelka čajovny. Pátou část nazvanou „Mongolsko“ vypráví netělesná entita, parazit zvaný noncorpum, schopná převtělit do libovolného lidského organismu. Zbývající tři homodiegetičtí vypravěči už jsou opět nefantaskní: šestou část „Petrohrad“ vypráví kustodka petrohradské galerie Margarita Latunská, jež pomáhá svému příteli Rudimu ukrást vzácný obraz; v sedmé části „Londýn“ je vypravěčem donchuánský spisovatel/bubeník Marco a konečně osmou část „Clear Island“ vypráví fyzička Mo Muntervaryová,⁶ která se snaží zabránit zneužití svého objevu umělé inteligence pro vojenské účely. Poslední, devátá část „Noční vlak“ – jediná nepojmenovaná podle geografického určení, v němž se daná část odehrává – vypravěče nemá; je tvořena pouze dialogy rádiového moderátora Kevina, přezdívaného Sýček, s jeho posluchači a zaměstnavatelem; a také telefonními rozhovory, které v rádiovém vysílání přehrává umělá inteligence Krotitel. Podtitulem nečíslovaná, závěrečná část „Metro“ tvoří kratičký dodatek k první části „Okinawa“ a je vyprávěna týměž vypravěčem.

Kromě toho, že zmíněné postavy přirozeně vyprávějí své životní příběhy, uvažují také nad vyšší, jim patrně nedostupnou instancí, která ony příběhy uvádí do chodu; kdo píše jejich životy. Tento fenomén předesílá už moto *Hybatelů* z Wilderovy rámcové novely *Most Svatého Ludvíka krále* (1927):

A já, který tvrdím, že vím o tolik víc – co když i mně unikla příčina všech příčin? Někteří říkají, že nám není souzeno ji poznat a že jsme bohům tím, čím chlapcům mouchy, které za letního dne zabíjejí; a jiní naopak tvrdí, že ani vrabec neztratí pírkó, které mu z křídélka nesetře prst Boží. (IBID.: 7)

⁴ „Tihle Okinawané nikdy nebyli čistokrevní Japonci. Mají jiné, slabší předky“ (MITCHELL 2016a: 10); „Představuji si, jak Nová Země smete tu hnilobu jako mohutným koštětem a vrátí Zemi do panenského stavu. Společenstvo potom stvoří takový svět, jaký si zasloužíme, a všichni, kdo přežijí, ho budou navěky s láskou opatrovat“ (IBID.); „Člověk nikdy neví, kdo ho může sledovat teleobjektivem“ (IBID.); „Snažil jsem se kličkovat, abych setřásl případné špehy“ (IBID.: 11).

⁵ Neal Brose vystupuje v nepříliš lichotivém světle jako spolužák protagonisty Jasona v pozdějším románu *Třináct měsíců* (2006).

⁶ Mo se objeví v poslední části románu *Hodiny z kostí* (2014) jako příležitostná učitelka fyziky na penzi.

Novela začíná informací o přetrhnutí mostu v Peru, k němuž došlo 20. července 1714 a při němž zahynulo pět osob. Vypravěč „z našeho století“ nás zpravuje o počínání františkána Junipera, pro nějž byla tato událost natolik nepochopitelná, že se jediný odhodlá k činu a sepíše obrovský foliant, v němž se snaží rozhodnout, zda náš osud řídí náhoda, nebo řád, a vysvětlit, co svedlo právě těchto pět lidí dohromady.⁷ Vypravěč se následně i za pomoci Juniperových poznatků, které místy koriguje, snaží rekonstruovat životní příběhy pětice zahynuvších. Nakonec však dojde k stejnému závěru jako františkán: čím víc faktů shromáždí, tím nemožnější je pro něj celou věc rozsoudit; ucelený, objektivní životopis nejde napsat z důvodu relativnosti a protiřečících si tvrzení. Juniper dospěje ke zjištění, že smrt oněch pěti byla nespravedlivá, a tedy že nelze poznat ani úmysly Boží, osudu či náhody, ale zpravidla ani úmysly druhých lidí. Novela končí úvahou jedné z pozůstalých postav, která nabízí jeden z klíčů ke čtení nejen Mitchellovy prvotiny, ale celého jeho díla: „Je země mrtvých a země těch, kdo žijí, a mezi nimi je láska, to je most, který všechno přetrvá a všemu dává smysl“ (WILDER 2001: 114).

*Z Mostu Svatého Ludvíka krále (The Bridge of San Luis Rey)*⁸ si Mitchell kromě základní otázky „kdo/co řídí naše životy?“ a s ní spjatými s motivy řádu a chaosu, osudu a náhody vypůjčil také jméno Luisy Rey(ové), zcela marginální postavy z *Hybatelů* a jedné z protagonistek *Atlasu mraků*. Vypravěči z *Hybatelů* jsou však dětmi jiného věku, a tak pro vysvětlení vlastních životních zvratů hledají zpravidla jiné vysvětlení než Boží záměr. U Mitchella je navíc toto přemítání pevně spjaté s charakteristikou dané postavy: fanatik Kvazar věří, že atentátem naplňuje záměr Jeho Osvícenosti, tj. Gurua sekty; náruživý čtenář Satoru má „zvláštní pocit, že [...] se ocitl v příběhu, který zrovna někdo píše“ (MITCHELL 2016a: 51); fyzička Mo si krátí dlouhou chvíli v letadle počítáním, „jaká je pravděpodobnost, že všech tři sta šedesát cestujících je teď zrovna tady“ (IBID.: 271); spisovatel Marco vzpomíná, že když se kdysi „zkoušel dát k Armádě spásy“, nemohl večer usnout, „protože [...] si dělal starosti s tím, jak všechny ty načaté příběhy asi skončí“ (IBID.: 223), a později při letmém sledování sportovního přenosu rozvíjí následující úvahu o rozdílu mezi náhodou a osudem:

Zrovna dávali ragby. All Black skórovali tři body proti Anglii a já zatím přemýšlel, v čem se sportovní přenos podobá duelu Náhody a Osudu. A přišel jsem na tohle: Dokud jsou hráči na hřišti,

⁷ „Buď žijeme náhodou a náhodou hyneme, anebo žijeme podle skrytého plánu a také hyneme podle něho. A v tomto okamžiku usmyslil si bratr Juniper, že prozkoumá skrytý běh života těch pěti osob, které právě letěly vzduchem, a že vyslídí smysl jejich náhlého skonu“ (WILDER 2001: 9).

⁸ Toto a všechna další zvýraznění boldem jsou moje, není-li uvedeno jinak.

zápas je jednou velkou exhibicí náhody. Jakmile si ho ale nahrajete na video, každý sebemenší pohyb už existuje. Minulost, přítomnost i budoucnost splývají – máte je na jednom záznamu. Nic není náhoda, protože každý hráčův krok, každý hod míčem je daný. A co z toho plyne? Řídí náš život náhoda[,] nebo osud? Odpověď je stejně relativní jako čas. Když žijete svůj život, je to náhoda. Když koukáte na cizí, jako na knihu, kterou čtete, je to od začátku do konce osud. (IBID.: 234)

Obdobné sebereflexivní výpovědi, které tvoří nedílnou součást všech Mitchellových románů, lze na jedné straně chápat jako hravý autorský metakomentář, jímž Mitchell dává najevo příslušnost dané části k určité žánrové či narativní tradici,⁹ na druhé straně ale slouží i jako rámec pro románové postavy, jenž jim umožňuje uchopit prožívanou skutečnost. V tomto duchu popisuje setkání s přízrakem Neal z hongkongské části: „Nic jako *Poltergeist* nebo *Vymítač d'ábla*. Přišlo mi to spíš jako nemoc, jako smrtelná nemoc, která propuká pomalu a nenápadně, takže ji rozpoznáváte až ve chvíli, kdy je pozdě“ (IBID.: 72). Podobně hudební skladatel Alfred nabádá svého životopisce-ghostwritera Marca, ať z jeho líčení, jak kdysi zahlédl a sledoval vlastního dvojníka, nedělá „žádnou strašidelnou historku“ (IBID.: 228), a že mu to celé připadá jako „nepovedený Poe“ (IBID.: 229). Ironická pointa, vztahující se k originálnímu titulu románu *Ghostwritten*, potom spočívá v tom, že ghostwriter Marco, jehož „lidi [...] najímají, aby[ch] sepsal jejich příběhy a oni je pak mohli vydat pod svým jménem“ (IBID.: 216), píše životopis, ale Alfredovu životu nerozumí a nechápe ho: „Snažil jsem si vybavit si místa z té Alfredovy ujeté historky... Jak mám z něčeho takového napsat seriózní životopis? Budu to muset krutě proškrtat, nebo mi z toho vylezou *Bláznovy zápisky*“ (IBID.: 233).

1.2 Propojení postav v příběhu

První dvě části *Hybatelů* se sice odehrávají v Japonsku, ale vzhledem ke geografické odlehlosti obou míst (ostrov Okinawa, přes 2000 km vzdálené Tokio) může dojít ke spojení obou protagonistů pouze zprostředkovaně, **telefonicky**. Ve svém vypravěčském partu je zcela zmanipulovaný¹⁰ a ideologii sekty propadlý Kvazar přesvědčen, že vytočil

⁹ Vůči žánrové příslušnosti zdánlivě podvratná replika typu „Nic jako *Poltergeist* nebo *Vymítač d'ábla*“ je pak spíše figurou stvrzující iluzivnost románu (srov. HODROVÁ 1989: 53–83); totéž platí pro repliky typu „Nejsme ve filmu, moje drahá“ (MITCHELL 2016a: 208) nebo „Ty bouchačky snad šlohl z Hollywoodu, ne?“ (IBID.: 305).

¹⁰ Vzhledem k etymologii slova (*manus* – ruka) i doslova: „Když jsem byl poprvé osobně přijat Jeho Osvíceností, vzal mě za ruku, rozevřel ji a ukazováčkem mi ten bod lehce stihl. Cítil jsem zvláštní brnění, jako příjemný elektrický šok, a později jsem zjistil, že se mi čtyřnásobně zvýšila schopnost soustředění“ (IBID.: 13).

telefonní číslo Tajné služby Společenstva, a proto udá šifrované heslo „*Pes potřebuje nažrat*“ (IBID.: 29). Na druhém konci telefonního přenosu však neposlouchá, jak se Kvazar domnívá, tajný agent Společenstva, který po dešifrování hesla a dohledání lokace hovoru vyšle Kvazarovi pomoc, nýbrž Satoru, brigádník v tokijském obchodě s hudebními deskami. Ten právě zavírá obchod, když zazvoní telefon, který Satoru po chvíli váhání zvedne. V něm se ozve „[n]eznámy hlas. Tichý a ustaraný. „*Tady Kvazar. Pes potřebuje nažrat!*““, což Satoru komentuje následovně: „Neříkal jsem nic – tyhle cvoky je lepší neprovokovat. Ticho. Jako by na něco čekal. Počkal jsem ještě chvíli a pak jsem celý zmatený zavěsil. No nic“ (IBID.: 50). Díky této časové prodlevě, během níž Satoru obchod znovu otevře, do obchodu vstoupí jeho dosud platonická láska a později přítelkyně Tomojo, o níž při prvním letmém setkání prohlásí, že „[p]ulsovala neviditelnou silou, jako hvězda na nebi, jako **kvazar**. Vím, že to zní hloupě, ale bylo to tak“ (IBID.: 39). Vypravěče obou částí také spojuje postava učitele Ikedy: Kvazar na něj s velkou nechutí vzpomíná jako na svého třídního učitele, který přihlížel jeho šikaně, a dokonce se na ní sám podílel (IBID.: 11); Satoru ho uvádí jako svého tělocvikáře, který „zbožňoval spisovatele Jukio Mišimu“ (IBID.: 42).¹¹ V návaznosti na tuto zmínku se nabízí číst Kvazara jako typického hrdinu¹² Mišimových románů – hrdinu zranitelného a zraňovaného, slabostmi křehkého, leč přesvědčeného o vlastní výjimečnosti a vyvolenosti, ostentativně pohrdajícího druhými (*Zpověď masky* [1949]) a nakonec schopného uskutečnit radikální čin (*Zlatý pavilon* [1956]). Přestože v Satoruových hodnotících promluvách lze místy zaslechnout podobně nadřazený tón (srov. zejména pasáž na s. 55 o povrchnosti a uniformitě jistých japonských dívek), vyznění jejich příběhů je zcela odlišné.

V následující, třetí části potká Neal v hongkongském bistru mladý pár. Na základě jeho vnější charakteristiky¹³ čtenář určí, že jde o Satorua a Tomojo, která na konci předchozí části odlétá do Hongkongu za svým otcem a se Satoruem se telefonicky domlouvají, kdy za ní přiletí. **Pozorování**¹⁴ počátku cizí lásky posílí Nealovo

¹¹ Ikeda vystupuje v epizodní roli také v Mitchellově následujícím románu *sencislo9* (2001).

¹² Opakem tohoto typu hrdiny jsou deklarativně průměrní hrdinové próz Harukiho Murakamiho (tak se ostatně sebereprezentuje i autor v esejistických knihách *O čem mluvím, když mluvím o běhání* [2007] nebo *Spisovatel jako povolání* [2015]). V tokijské části se na Murakamiho několikrát odkazuje: Satoru je stejně jako Murakami a protagonisté jeho próz milovník jazzu a čtenář; stejně jako Tóru Watanabe, protagonista *Norského dřeva* (1987), pracuje v obchodě s hudebními deskami; zákazník zásobující ho knihami mu jednou přinese „nový Murakamiho překlad Fitzgeraldových povídek“ (IBID.: 44).

¹³ Ona je Číňanka, on má „pouzdro na saxofon a malý batoh, na kterém ještě visely cedulky z letadla“, mluví spolu japonsky a jsou ve věku zhruba po maturitě (IBID.: 68).

¹⁴ „Pozoroval jsem auta drandící kolem, lidi na ulici a jejich příběhy“ (IBID.); takřka totožná věta se jako refrén opakuje na s. 85.

melancholické rozpoložení, v němž se nachází po rozpadu vlastního manželství s Katy Forbesovou, a druhý den spolu s narůstajícím odporem ke korporátnímu zaměstnání vede k jeho náhlému rozhodnutí nedorazit na pracovní schůzku. Místo toho se v parném dni vydá po cestě na horu k soše Buddhy, na místo, které v předchozí části zmiňuje Tomojo: „A když je toho na vás v Kowloonu moc, můžete utéct na ostrovy. Na ostrově Lantau sedí na kopci velký Buddha“ (IBID.: 51). Na konci cesty – tvořící metaforické východisko k retrospektivnímu vyprávění o nezdařeném manželství, přízračné dětské bytosti, nevěře s čínskou pokojskou; a také k úvahám o lásce a životních volbách – Neal překvapivě umírá.

Zatímco předchozí části se odehrávají zhruba po roce 1997¹⁵ v rozmezí několika dní a retrospektivní pasáže nezasahují výrazněji do minulosti, část „Svatá hora“, referující k výše zmíněné hoře se sochou Buddhy, do románu přináší širší historický rozměr. Nepojmenovaná, negramotná stařena vypráví o dějinných zlomech, které dopadaly na ni a její čajovnu: od čínsko-japonské války (1937–1945) přes nástup komunistů (1949), vnitřní boje uvnitř komunistické strany (Rudá garda), Velký skok (1958) až po pozdější kapitalizaci původně poutního místa. Mikrosvět čajovny, o níž je stařena přesvědčena, že je středem světa (IBID.: 112), v sobě koncentruje mocenské boje makrosvěta. Ten ona sice nezná – nikdy neviděla mapu světa a netuší, kdo nebo co jsou „Marx, Stalin a třídní dialektika“ (IBID.: 106) –, ale jeho působení se jí dotýká bezprostředně; bez ohledu na vládnoucí ideologii je svědkem opakovaného pustošení jak své čajovny, tak posvátných míst na hoře. Působení ještě starší, britské koloniální politiky sem přechází v podobě otcovy závislosti na opiu, kterou u Číňanů vypěstovali Britové ve čtyřicátých letech 19. století, jak zmiňuje Neal v předchozí části (IBID.: 93). S Nealem stařenu spojuje pouze nepřímo její **příbuzná** – pravnučka, Nealova pokojská-milenka, která svou prababičku informuje, že jí zemřel zaměstnavatel, „cizinec, právník ve velké firmě“ a pravděpodobně prababičce lže, když tvrdí, že na ni „ve své závěti [hodně] pamatoval“ (IBID.: 125).

Prostá stařena, vyznávající tradice jejích předků a ztělesňující orální podobu vyprávění, pravidelně rozmlouvá s Buddhou a Stromem před její čajovnou. Netělesná entita noncorpum v páté části prozradí, že se na Svaté hoře „spřátelil [...] s jednou stařenou, která si tam měla čajovnu a myslela si, že jsem mluvící strom“ (IBID.: 140).

¹⁵ Jak si lze odvodit z poznámky, že „Hongkong je teď vlastně taky Čína“ (IBID.: 125); do 30. června 1997 spadl Hongkong pod britskou správu.

Neobvyklá¹⁶ perspektiva parazita schopného libovolně se přetělovat do lidských bytostí a zcela ovládat jejich vědomí umožňuje Mitchellovi mnohem volněji překračovat hranice mezi státy, ba kontinenty. Prozatím bezejmenné noncorpum¹⁷ pátrá takřka po celém světě, aby odhalilo nejen vlastní původ, ale zejména původ jisté pohádky, o níž se domnívá, že mu poskytne klíč k jeho životu. **Vyslechnutá** pohádka na Svaté hoře (IBID.: 119) ho dovede do Mongolska, kde se střetne s vrchním agentem mongolské KGB Süchbátarem.¹⁸

V mongolské části Süchbátar zastřelí jednu z postav, do níž se noncorpum přetělilo, a ve stejné roli nájemného zabijáka vystupuje i v šesté, petrohradské části, kde zavraždí Margaritina přítele Rudiho a britského padělatele obrazu Jeroma. Jejich vraždu vysvětlí následovně: „Pan Gregorskij začal mít podezření, když váš přítel ‚ztratil‘ balík peněz, které pral přes jednu renomovanou hongkongskou právníckou firmu, a neměl lepší výmluvu, než jeho tamní spolupracovník zničehonic zemřel na cukrovku!“ (IBID.: 210). Oním spolupracovníkem je Neal, který – jak v jeho vypravěčském partu bylo jenom naznačováno a nyní se osvětlí v celku – pomáhal prát špinavé peníze v rámci **mezinárodních finančních podvodů**; jméno petrohradského šéfa mafie Gregorského je v jeho části letmo také zmíněno (IBID.: 77).

V následující, sedmé části Katy potvrdí, že její bývalý manžel Neal před čtyřmi měsíci v Hongkongu zemřel na skrytou cukrovku (IBID.: 215). Vypravěč Marco se u Alfreda, za něž píše životopis, dovídá o dalším úmrtí, tentokrát o smrti Alfredova přítele Jeroma. Bývalý britský agent Alfred tvrdí, že ministerstvo „svaluje vinu na petrohradskou mafii“ a že „se Jerome zapletl do nějaké krádeže obrazů“, označí za „nesmysl“ a pokus o kamufláž (IBID.: 231). Při návštěvě svého nakladatele Timothyho Cavendishe zahlédne Marco v kanceláři **knižní** výtisky Jeho Osvícenosti (Kvazarův Guru) **přeložené** do angličtiny a současně se mu nakladatel zmiňuje o problémech bratrovy firmy v Hongkongu (v níž pracoval Neal) (IBID.: 245).

Před srážkou s taxi zachrání Marco vypravěčku osmé části, fyzičku Mo. Ta se coby „Irka středního věku, která se buď dívala z okna, nebo si zapisovala do černého sešitu nějaká čísla“ již objevila ve **vlaku** již v mongolské části (IBID.: 126), když prchala před

¹⁶ Obdobně neobvyklá, fantaskní narativní perspektiva, kdy lidský vypravěč je proměněn v osla, je přítomna už na počátku nám známých a dnes dostupných dějin románu, konkrétně v Apuleiově *Zlatém oslovi*.

¹⁷ V úsměvné aluzi na Borgese (a jeho *Fantastickou zoologii* [1957]) tvrdí, že mu jméno vymyslel „[j]eden spisovatel z Buenos Aires“, s nímž strávil „několik příjemných měsíců“, během nichž „debatovali [...] o metafyzice a napsali [...] spolu několik povídek“ (IBID.: 140).

¹⁸ Süchbátar se objeví i v následujícím románu *sencislo9*.

vládními tajnými službami, které by chtěly využít její objev. Na svém útěku se skrývala i Hongkongu; v tam směřujícím **letadle** vedle ní seděla Tomojo (IBID.: 271) a později se na Svaté hoře stala svědkyní Nealovy náhlé smrti (IBID.: 293). Motivicky spojují její část s předchozími i performovaná umělecká díla: stejně jako Marco cituje Yeatsovu báseň „Jezerní ostrov Innisfree“ (viz podkapitolu 1.3.3 Horizont utopie); její syn Liam hraje skladbu „In Sentimental Mood“, kterou si v obchodě s hudebními deskami použít Satoru.

V postapokalyptické deváté části, tvořené výhradně **hlasy z rádiového vysílání** z blíže neurčené budoucnosti, vystupuje Moin „objev“ – umělá inteligence nazvaná Krotitel, schopná napojit se na libovolnou vesmírnou družici a ovládat ji nebo přehrávat telefonní hovory. Ozve se i hlas Krotitelova netělesného protějšku – noncorpa, které konečně našlo své jméno (Arúpadhátu¹⁹) a které informuje o smrti Mo. O Arúpadhátuovi se přitom zmiňuje Kvazar již v první části jako o převtělení Jeho Osvícenosti: „Všichni jsme v Útočišti věděli, že když Guru před třiceti lety cestoval Tibetem, vstoupila do něj bytost čistého vědomí zvaná Arúpadhátu a odhalila mu tajemství, jak osvobodit mysl z tělesných okovů“ (IBID.: 31). V Krotitelem přehrávaném telefonním rozhovoru přiznává Dwight Silverwind, jehož knihu čte vedlejší postava z londýnské části (viz podkapitolu 1.3.1 Dech a proudění energie), svému literárnímu agentovi, že jeho „psaní je jeden velký podfuk“:

Řekni lidem, že realita je taková, jaká je, a přitlučou tě ke kůlu. Ale řekni jim, že cestou do práce může jejich duše vystoupit z těla, že nějaký šutr je jejich největší přítel, nebo že vláda už padesát let vyjednává se zelenými muži, a i ten největší jouda z Horní Dolní sedí a poslouchá. Když nevěříš skutečnosti, ve které žiješ, máš právo namalovat si vlastní. (IBID.: 322)

1.3 Motivické sítě

Po předchozí namnoze popisné podkapitole, rekonstruuující více či méně zjevné vztahy a propojení mezi jednotlivými postavami, je třeba nabídnout širší výkladový rámec. Filmový teoretik a historik David Bordwell užívá pro vyprávění založená propojení mezi jednotlivými postavami – např. postava A je přítelem postavy B, bratrem postavy C,

¹⁹ V buddhismu je tak nazýván (též jako arúpalóka) jeden ze tří světů či sfér, „jež tvoří sansáru a v nichž probíhá koloběh životů všech bytostí procházejících šesti formami existence“; v první sféře (kámalóka, sféra žádosti) vládou pohlavní chťiče a další formy žádostivosti, v druhé sféře (rúpalóka, sféra tělesnosti) požítka a konečně třetí sféra (arúpadhátu, sféra netělesnosti) „představuje čisté duchovní kontinuum a skládá se ze čtyř nebes, v nichž se lze přerodit prostřednictvím cvičení arúpasamádhi“. „trilóka“. In *Lexikon východní moudrosti: buddhismus, hinduismus, taoismus, zen*, přel. Jan Filipický. Olomouc: Votobia, 1996 [1986], s. 463. – Ke vztahu Mitchellova díla a buddhismu viz monografii *David Mitchell's Post-Secular World: Buddhism, Belief and the Urgency of Compassion* (2019) Rose Harris-Birtillové.

domácím postavy D, milencem postavy E, zatímco postava E je sestrou postavy D, zaměstnavatelem postavy B atd. (BORDWELL 2006: 99) – termín síťový narativ (*network narrative*). Románovou tradici síťového narativu vymezuje od Dickensova románu *Náš společný přítel*²⁰ (1865) po Mitchellovy *Hybatele* (IBID.: 100); jmenuje také Wilderův *Most Svatého Ludvíka krále* (IBID.: 98).²¹ Za prototypický příklad filmového síťového narativu pokládá Altmanův *Nashville* (1975), přičemž mnohem větší oblibu mezi tvůrci a diváky si síťový narativ najde až v devadesátých letech a na přelomu století. Zmínme alespoň některé Bordwellem uváděné příklady: *Pulp Fiction* (1994), *Magnolia* (1997), vícero filmů režisérsko-scenáristické dvojice Iñárritu–Arriaga (*Amores perros* [2000], *21 gramů* [2003], *Babel* [2006]) nebo *Láska nebeská* (2003). Bordwell možné vysvětlení oblíbenosti síťového narativu hledá v dobových vědeckých teoriích – teorii sítí z 80. a 90. let či teorii chaosu, známou také pod názvem efekt motýlích křídel (*butterfly effect*);²² starší teorie šesti stupňů odloučení (*six degrees of separation*), podle níž je každý člověk spojen s dalším člověkem řetězcem šesti navzájem známých lidí, vešla ve známost jednak díky stejnojmenné divadelní hře (1990) amerického dramatika Johna Guareho, jednak díky společenské hře Šest stupňů odloučení Kevina Bacona (IBID.: 100).²³

Při pohledu na jmenované filmy je evidentní, že navzdory obdobnému narativnímu postupu jde o filmy žánrově poměrně různorodé; Bordwellem zavedený termín síťového narativu má v rámci jeho výkladu především rozlišit hollywoodské způsoby vyprávění a identifikovat tento nový typ. V tomto ohledu jde rozhodně o pojem plausibilní. Možné otázky vyvstávají při analýze jednotlivých filmů; jestli snad nejde o pojem příliš vágní a jestli by bylo možné síťové narativy dále diferencovat. Při uvažování o síťových narativech v románu je pak třeba vzít na vědomí odlišnost principů

²⁰ Román kupodivu nebyl přeložen do češtiny; překlad anglického názvu *Our Mutual Friend* uvádím podle *Slovníku spisovatelů*. MÁNEK, Bohuslav: „DICKENS Charles“. In Zdeněk Stříbrný a kol.: *Slovník spisovatelů. Anglie, Afrika, Austrálie, Indie, Irsko, Kanada, Karibská oblast, Nový Zéland, Skotsko, Wales*. Praha: Libri, 2003², s. 254.

²¹ Ze současné české literatury lze mezi síťové narativy zařadit novelu Simony Bohaté *Všichni sou trapný* (2019). V novele je prostor vymezen výhradně čtvrtí Žižkov, v jejímž rámci se splétají vztahy mezi postavami.

²² Stejnojmenný film *The Butterfly Effect* (2004, česky jako *Osudový dotek*), který Bordwell uvádí v souvislosti s popularizací dané teorie (BORDWELL 2006: 93), sice jako úvodní motto používá citaci vysvětlující teorii chaosu, ale nakonec v něm mnohem spíše jde o cestování v čase a opakované „přepisování“ minulosti; zobrazené následky činů a chování jednotlivých postav zde mají navíc ryze soukromý, lokálně omezený, nikoliv globální charakter. K efektu motýlích křídel v popkultuře viz heslo na anglické Wikipedii, kde je mezi prvními případy zmiňována povídka „Burácení hromu“ (A Sound of Thunder, 1952) Raye Bradburyho: „Butterfly effect in popular culture“. Wikipedia [online] [cit. 2020-07-22]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Butterfly_effect_in_popular_culture

²³ Ke hře viz heslo na anglické Wikipedii: „Six Degrees of Kevin Bacon“. Wikipedia [online] [cit. 2020-06-28]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Six_Degrees_of_Kevin_Bacon

filmového a románového vyprávění, danou percepčními nároky a limity obou médií (viz poznámku 23); film – a zvláště hollywoodský – vyžaduje výrazně vyšší soudržnost (ve smyslu návaznosti scén, sekvencí a větších kompozičních celků) než román, v němž je naopak možné užívat pro film zřejmě nepředstavitelné množství narativních hledisek a vrstvicích se dílčích motivů (přičemž film může pochopitelně použít jiné prostředky nedostupné románu, např. hudební motivy). Dá se například velmi obtížně představit filmová adaptace *Hybatelů*, která by zachovala vrstevnatost románové předlohy.²⁴

Kromě sítě vztahů mezi postavami k nim Mitchell vytváří také síť motivů. V následující části vybírám několik nejdůležitějších motivů.

1.3.1 Dech a proudění energie

Rámcový motiv dechu, vyskytující se v incipitu i explicitu románu, v podobě otázky „Kdo mi to dýchá na krk?“ (MITCHELL 2016a: 9 a 349) lze číst minimálně dvojím způsobem. Zaprvé nepochybně souvisí s Kvazarovou paranoiou, která je však z větší míry pochopitelná, neboť Kvazar po spáchání bombového atentátu v metru prchá před policií (scénu spáchání činu nabízí až závěrečný dodatek „Metro“, který se jako jediný vychyluje z chronologického pořádku předchozích částí). Za druhé může fungovat jako nevysvětlitelný, neviditelný (sugerovaný obratem „za krk“) princip, který uvádí jevy a činy do pohybu (viz výše). Jeho funkce ale je vždy vymezena charakteristikou dané postavy a konkrétní situací. Když nikterak paranoidní a jevům vymykajícím se rozumovému uchopení nevystavený Satoru prohlásí poté, co se nechá smáčet deštěm, „Bylo mi, jako by na mě někdo dýchl“ (IBID.: 37), plní tu motiv dechu spíše kompoziční funkci refrénu (takto funguje motiv komety, vyskytující se v různých kontextech – srov. s. 27, 117, 164, 186, 244, 254, 335). Naproti tomu Neal při setkání s přízrakem ucítí, jak mu „za krk dýchl Strach“ (IBID.: 72), a lehkovážný Marco po úvahách o příčině a následku během hraní hazardních her – ukázkové personifikace náhody –, že mu za krk „dýchl ďáblík pokušení“ (IBID.: 250).

²⁴ O této praktické nemožnosti dobře svědčí filmová adaptace *Atlasu mraků* (režie sourozenci Wachowští, Tom Tykwer, 2012). Film ale bez ohledu na román nepovažuji za nezdařený, naopak. Vztah mezi oběma médii Mitchell okomentoval v jednom rozhovoru: „S filmem [adaptací *Atlasu mraků*] jsem byl spokojen. Struktura knihy by na plátně nefungovala, nemůžete po divácích chtít, aby sledovali v jednom filmu šest různých začátků až do poloviny snímku. To by asi moc lidí nevydrželo [...]“. PŘIVŘELOVÁ, Iva: „David Mitchell: Postava bez pozitivních kvalit mi připadá nudná“. *Euro.cz* [online], 14. 3., 2016 [cit. 2020-07-24]. Dostupné z: <https://www.euro.cz/byznys/david-mitchell-postava-bez-pozitivnich-kvalit-mi-pripada-nudna-1279162>

Vědomí postav o neustálém proudění a vyzařování energie je v románu představeno od fantasmagorické polohy až k vědeckým úvahám. Fantasmagorickou polohu zastupuje Kvazar. Ten je v souladu s učením své sekty přesvědčen, že se lidé dělí do dvou skupin: na osvětlené a vyvolené, kteří vyzařují a vysílají alfa vlny (a umějí se jako Jeho Osvícenost „přesunovat v subprostoru“ [IBID.: 12]), a na slabé, nehodné a nečisté, kteří vysílají slabé gama vlny. V části, již vypráví Satoru, se motiv proudící energie objevuje v již citovaném úryvku (viz podkapitolu 1.2 Propojení postav v příběhu), kde zazní slovo „kvazar“. Paranoidní Neal, obávající se kontroly jím vykonávaných finančních machinací, jako by s Kvazarem sdílel v mírnější podobě představu jisté mechaničnosti lidského chování,²⁵ jenomže na rozdíl od něj mu neslouží k žádné ideologické kritice, je mu spíš daným stavem věcí. Prostá stařena ze Svaté hory se naproti tomu při svém prvním poslechu rádia ptá „Odkud se to bere?“ (IBID.: 99).²⁶ Vědoucí noncorpum při výkladu o převtělování tvrdí následující:

Každé vědomí pulzuje jedinečným způsobem, podobně jako každý maják na světě vysílá jedinečný signál. Některé vědomí pulzuje rovnoměrně, jiné těká. Některé je vlažné, jiné horké. Některé se rozpíná, jiné jako by ani nebylo. Některé zůstává vzdálené, jako **kvazar**. Místnost plná lidí a zvířat je pro mě plná sluncí nejrůznějších velikostí, barev a gravitace. (IBID.: 130)

Ukázkovou románovou – ve smyslu bachtinovské polyfoničnosti – scénou je potom setkání Marca s holistickou terapeutkou Nancy Yoakamovou. Tu zahlédne v bistru při čtení knihy *Vše, co chcete vědět od odpoutaném vědomí* od Dwighta Silverwinda,²⁷ v jehož části příjmení („wind“) jsou příznačně obsaženy motivy proudění (vítr) a dechu. Nancy během rozhovoru Marcovi vysvětlí, že překonat hranice fyzického těla je možné a „závisí to taky na tom, jaké vlny kdo vyzařuje. Já jsem hodně alfa, vy spíš gama“ (IBID.: 239). Jejich vzájemné setkání, které on považuje za „slepou náhodu“,²⁸ připisuje ona „v

²⁵ „Budík jako by byl napojený na nějaký spínač v mojí hlavě. Ten vyšle podnět do ruky, ruka se natáhne a dá povel palci, aby tu věc zamáchl těsně před tím, než začne pít. Opakuje se to bez výjimky každé ráno a je úplně fuk, kolik whisky jsem večer vypil nebo v kolik jsem se dostal do postele“ (IBID.: 59).

²⁶ Stejný motiv se objevuje v části „Clear Island“, kde v místní prodáváčce vzbuzovalo nedůvěru „všechno, co přicházelo zvenčí – Británie a svět, který se rozprostíral za ní, sama jeho existence. Ještě tak Baltimore, ten vzala na vědomí. Ale svět za ním byl stejně neskutečný jako rádiové vlny“ (IBID.: 263).

²⁷ Samotný Dwight Silverwind vystupuje v epizodní, ale důležité roli v *Hodinách z kostí*.

²⁸ Marcova hudební kapela se jmenuje (The) *Music of Chance* „podle románu od jednoho chlápka z New Yorku“ (IBID.: 216) – Paula Auster. Hned v incipitu románu (1990, česky jako *Za pokus nic nedáte*) předkládá vypravěč následující tvrzení: „Bylo to jedno z těch nahodilých, nečekaných setkání, která se seběhnou zničehonic – větvička se ulomí ve větru a náhle člověku padne k nohám. Kdyby se to stalo kdykoliv jindy, Nashe by se sotva obtěžoval vůbec otevřít ústa“ (AUSTER 1998: 5); „Všechno to byla jen otázka shody okolností“ (IBID.); vypravěč dále opakovaně referuje o Nasheovi jako o čtenáři, ale knihy, které čte, uvádí jen zřídka, výjimkou je Dickensův román *Náš společný přítel* (IBID.: 126). Stejně jako

podstatě ‚vlnění‘. Dwight by řekl, že vaše gama vlny přitahovalo moje alfa vlnění. Jako severní pól přitahuje jižní“ (IBID.: 241). Cynický Marco to označí „za tlachání à la New Age“ (IBID.). V klíčové pasáži odpovídá vědecky založená Mo na otázku otce Wallyho „Jak k tomu všemu vlastně došlo?“ takto:

Vezměte jakékoli dva elektrony – nebo, jako doktor Bell a já, fotony – které vycházejí ze stejného zdroje, změřte je a sečtěte jejich spin, a dostanete nulu. Ať jsou od sebe částice jakkoli daleko – jako John a já, jako Okinawa a Clear Island, jako Mléčná dráha a Andromeda – jestliže jedna z nich rotuje nahoru, pak víte, že druhá rotuje dolů. Víte to hned! Nemusíte čekat na signál o rychlosti světla, abyste to zjistili. Jevy jsou vzájemně propojené nehledě na vzdálenost, všechny v jednom holistickém oceánu, který má blíž k šamanům než k Newtonovi. Stačí naklonit polarizované sluneční brýle a budoucnost se přepíše. „V oceánu simultaneity, otče Wally.“ (IBID.: 302)

V části „Noční vlak“ je představa vlnění vtělena přímo do vyprávěcí situace – hlasů ozývajících se z radiového vysílání.

1.3.2 Vykořeněnost a láska

Vypravěči a s nimi spřízněné postavy z *Hybatelů* jsou povětšinou outsideři, sirotci, cizinci či jinak vykořenění jedinci. Kvazar o své rodině, která ho podle jeho slov vydělila, referuje jako o „papírové“; za skutečné považuje pouze svazky v rámci Společenstva. Satoru je adoptovaný sirotek²⁹ („Odlišovat se, jako se odlišuju já, je tady trestné.“ [IBID.: 40]), jeho přítelkyně Tomojo po otci Číňanka, po matce Japonka. Neal prochází rozvodem a navíc žije jako Brit v jemu cizí zemi a kultuře. Stařena ze Svaté hory byla v mládí připravena o panenství synem vojenského guvernéra a z tohoto nemanželského svazku se

v Marcově části má i Austerově románu o devíti částech důležitou roli hazard: Nasheův náhodný spolucestující Jack, přezdívaný Jackpot, prohraje všechny jeho peníze v pokeru; hraní pokeru Marco zamítne (MITCHELL 2016a: 248) a namísto toho hraje blackjack a ruletu. V pozdějším dialogu o příčinách nezdaru vyčte Jack Nasheovi, že během pokerové partie opustil svoje místo: „Ale patřil jsi k tomu. Hodiny a hodiny jsi seděl těsně za mnou a **dejchal mi za krk**. Nejdřív mě to trochu rozptylovalo, že seš na mě tak nalepený, ale pak jsem si na to zvyknul a nakonec mi došlo, že tam nejsi jen tak na okrasu. Vdechovals mi život, kamaráde, a pokaždý, když jsem ucejtil tvůj dech, vlila se mi do žil další dávka štěstí. Bylo to naprosto skvělé. Všechno bylo dokonale seřízený, všechny kolečka se točily a bylo to nádherný, člověče, fakt nádherný. A ty ses musel sebrat a jít pryč“ (AUSTER 1998: 108). Motiv dechu tu má konkrétní fyzickou podobu, ale současně je stejně jako v *Hybatelích* spojen s metafyzickou, hybnou silou.

²⁹ Své rodiče – japonského otce a posléze deportovanou filipínskou matku – Satoru nikdy nepoznal. Motiv nerovného svazku se v románu následně objevuje v příběhu stařeny ze Svaté hory. Tématu hledání nikdy nepoznaného otce se věnuje následující román *sencislo9*. Přítomné motivy (dickensovské) osiřelosti, vykořeněnosti a pátrání po svých rodičích/předcích pozoruhodně sbližují Mitchella s Kazuem Ishigurem, zejména s jeho romány *Když jsme byli sirotci* (2000), *Neopouštěj mě* (2005) a *Pohřbený obr* (2015). Ishiguro je ostatně obdivovatelem *Hybatelů* a tvrdí, že Mitchellovo kombinování žánrů a stylů mu dodalo odvahy při psaní zmíněných románů *Neopouštěj mě* a *Pohřbený obr*. KITE, Lorien: „Nobel Prize winner Kazuo Ishiguro: our 2015 interview on his debt to younger writers“. *Financial Times* [online], 6. 3., 2015 [cit. 2020-07-01]. Dostupné z: <https://www.ft.com/content/24786502-c29e-11e4-ad89-00144feab7de>

jí narodila dcera, což uvrhlo ji a její rodinu do ještě větší hanby (syna by guvernérova rodina podporovala, o nemanželskou dceru neměla zájem). Osamocené noncorpum hledá svůj původ a srovnává se s „batůžkáři“: „Nikde nejsme doma, všude jsme cizinci“ (IBID.: 130). Neukotvený třicátník Marco je stejně jako Satoru adoptovaný sirotek. Jediná postava s pevnými kořeny v rodině a rodném Clear Islandu je Mo, která při návštěvě nemocné matky v nemocnici jako by svou úvahou shrnovala tápání předchozích vypravěčů: „Bez toho, odkud pocházím, a bez těch, ze kterých pocházím, nejsem nic [...]. Všichni ti světoběžníci věčně na cestách, ti odložené, odkopnutí lidé, kteří netuší, kde mají kořeny, a ani je to nezajímá – jak to dělají? Jak vědí, kdo jsou?“ (IBID.: 287).

Citovaný explicit z Wilderova *Mostu Svatého Ludvíka krále* o naplňujícím smyslu lásky rozehrává Mitchell v různých valérech. Společensku slouží ujišťování o jejich lásce ke Kvazarovi jako účinná manipulační strategie: „Můj malý bratře, oba víme, že to nebylo štěstí, co tě k nám přivedlo. Přivedla tě láska“ (IBID.: 14). Díky Kvazarově telefonátu prožívá Satoru svou první lásku, k níž tvoří paralelismus probouzející se jarní příroda v podobě pučících sakur.³⁰ Z lásky vystřízlivělý Neal by zamilované dvojici nejraději mussetovsky řekl, že jsou „nemocní“ a vidí „věci jinak, než doopravdy jsou“ (IBID.: 81). Podle noncorpa, vystupujícího jako bytost povznesená nad lidské slabosti a označujícího lidské vědomí za „křehkou hračku“ (IBID.: 132), láska „přichází jako změna počasí“ (IBID.: 133). Margaritiny idealistické představy o lásce a sny o novém životě (viz podkapitolu 1.3.3 Horizont utopie) ji zaslepují do té míry, že jí zabraňují vidět a vytušit nadcházející léčku petrohradské mafie. Nestálý zadlužený Marco prožije po noci plné hazardních her epifanii (IBID.: 254) a následně požádá o ruku svou přítelkyni Poppy, s níž vychovává dceru Indii. O několik hodin dříve přitom Nancy v bistru tvrdil, že smysl zákonů lásky mu uniká (IBID.: 241). Touha vidět svého milovaného manžela Johna a syna Liama nutí Mo vrátit se na rodný Clear Island, přestože tuší, že s největší pravděpodobností ji zde dříve či později dostihnou tajné služby CIA, jak se nakonec také stane.

³⁰ Motivický repertoár a práci s ním si zde Mitchell vypůjčuje ze země, ve které se příběh odehrává, a její literární tradice – tedy Japonska. Srov. užívané paralelismy mezi cyklickým řádem přírody a každodenním životem postav v Kawabatově románu *Hlas hory* (1954). Konflikt mezi pronikáním západní kultury a s ním souvisejícím úpadkem tradiční japonské kultury, známý z Nacumeho románu *Polštář z trávy* (1906), na nějž se pitoreskní scénou u holiče odkazuje ve *snucislo9*, nebo Tanizakiho románu *Ti, kteří raději kopřivy* (1929) a zejména eseje *Chvála stínů* (1933), má v *Hybatelích* dvě polohy: u Kvazara vede mišimovský vypjatý nacionalismus a odmítání globalizace až k teroristickému útoku; Satoru na problém nahlíží z druhé strany – to mladí Japonci využívají americkou kulturu („v oblíkání, v rapování, ve skejtvání, v účesech“), aby zavrhlí Japonsko svých rodičů (IBID.: 41).

1.3.3 Horizont utopie

Většina protagonistů *Hybatelů* se zároveň oddává utopickým³¹ vizím. Kvazar ve svých promluvách reprodukuje chiliastické vize sektářského Společenstva spjaté s příchodem Nové země a Bílých nocí: „Až nastanou Bílé noci, po nichž Jeho Osvícenost povstane a ujme se svého království, budou mít nečistí pohřbů habaděj, když po nich tolik touží. Pohřbů bez truhlicích“ (IBID.: 11). Po telefonním hovoru s Tomojo, během něhož plánují společnou budoucnost, Satoru říká, že „[t]ak blízko Ráje [...] se ještě nikdy necítil“ (IBID.: 58). Ve vyprávění stařeny ze Svaté hory se utopický aspekt objevuje v historickém kontextu v podobě politických ideologií; (čínský) komunismus zde užívá stejné³² pojmenování jako Společenstvo: „Z něčeho, čemu říkali feudalismus, se prý rodí Nová Čína, která se postaví do čela **Nové země**. Nebude to trvat víc než pět let, protože mezinárodní revoluce proletariátu je historickou nutností“ (IBID.: 106). V následující, mongolské části, která plynule navazuje na čínskou politickou rovinu, si noncorpum vybavuje, že jeho původní tělo bylo popraveno během čistek, „které soudruh Čojbalsan okopíroval podle Josefa Stalina z nedaleké Moskvy“ (IBID.: 162). Margarita sní, že po zdařené krádeži obrazu povede nový život ve Švýcarsku. Vzhledem k námětu kradeného Delacroixova obrazu „Eva a had“ (viz podkapitolu 3.2 Kulturní encyklopedie) se v Margaretiných představách objevuje představa ztraceného ráje (IBID.: 196), jindy pro ni Švýcarsko představuje jiné klasické utopické místo – Eldorádo (IBID.: 205). Již zmíněná Yeatsova báseň „Jezerní ostrov Innisfree“ má pro postavy odlišný význam: Marco ji oceňuje pro její estetické kvality a stává se mu „utopickou“ dimenzí umělecké tvorby, když si bolestně uvědomuje, že „takhle krásnou věc nemá[m] nikdy šanci napsat“ (IBID.: 234), kdežto pro Mo má mnohem osobnější význam a příznačně završuje utopický aspekt v podobě jejího návratu rodný Clear Island. Tento irský ostrov odtržený od okolního světa (viz poznámku 25), na kterém místní soudržná komunita mluví gaelsky, reprezentuje – v rámci románem představených jiných představ směřujících buď do budoucnosti, nebo v případě politických utopií do neblahé minulosti – ideální žitou utopií.

1.3.4 Motiv očí

Motiv očí je jedním z klíčových motivů celého Mitchellova díla. V *Hybatelích* je použit v několika variacích. Kvazarovi se při jeho útěku vybavuje scéna z tokijského metra, kdy

³¹ V Mitchellově chystaném románu se slovo „utopie“ vyskytuje v části názvu – *Utopia Avenue* (2020).

³² Nejde ale jen o obdobný jazyk a rétoriku, ale též o užívání obdobných aparátů (Společenstvo má svá vlastní „ministerstva“ a k nim příslušející ministry, např. informací), forem propagandy (kult osobnosti), vytváření (obrazů) nepřátel atd.

ho „holčička ve vlněné čapce“ sledovala při chystaném bombovém útoku; v Kvazarových fantasmagorických, hérostratovských představách ho ale holčička nesleduje svýma, ale Kvazarovýma očima. Jeho neschopnost nahlédnout na svět cizíma očima je dokladem jednak jeho solipsismu, jednak neschopnosti sebereflexe a plného uvědomění spáchaného činu – k němu dojde jenom v náznaku; vzápětí se Kvazar opět navrácí k doktríně hlásané Společenstvem (IBID.: 27).

Satoru v následující části přemítá, kde se může jedinec v dnešním Tokiu realizovat. Mezi jinými uvádí „kulty posledního soudu“, kam spadá Společenstvo, a jazz, v němž se našel: „Je to skvělé místo, kde barvy a pocity nevnímáte očima, ale ve zvucích. Jako byste byli slepí, a přesto viděli víc“ (IBID.: 36). Vytoužené setkání s Tomojo, k němuž dojde díky Kvazarově telefonátu (čili zvukem), popisuje Satoru takto: „Ta, která žije v ní, se podívala ven skrz její oči a skrz mé oči na toho, který žije ve mně“ (IBID.: 50). Zamilovanému páru by skeptický Marco, v jeho úvahách se příznačně neobjevuje žádný utopický horizont, nejraději, jak jsme již citovali výše, poradil: „Teď mě oba poslouvejte, jste nemocní. Vidíte věci jinak, než doopravdy jsou“ (IBID.: 81).

Noncorpum, přetělené do mongolské ženy jménem Gungá, komentuje vzhled svého předchozího hostitele: „[...] A pak... ty jeho oči... jako by ani nebyly jeho“ (IBID.: 136). Pojetí očí jako centrálního bodu lidského těla je stvrzeno zavražděním noncorpova hostitele mongolským agentem Süchbátarem, který vypálil dvě rány, „po jedné do každého oka“ (IBID.: 153).

S motivem očí se ponejvíce pojí jedno z hlavních témat *Hybatelů* – lidská možnost poznání či vědění a zároveň jeho nevyhnutelná omezenost. Stařena ze Svaté hory, která nikdy neviděla mapu, se domnívá, že její domov je středem světa. Holistická terapeutka Nancy, která neví, že její duchovní guru Dwight Silverwind je patrně podvodník, pronáší směrem k Marcovi: „Cvičenému oku neuniknou ani ty nejniternejší tajemství“ (IBID.: 240). John, manžel Mo, je sice slepý, ale svou manželku dokáže po jejím návratu domů poznat okamžitě; ona ho – zatím neviděného – okamžitě identifikuje na základě jím zpívané Van Morrisonovy písničky „The Way Young Lovers Do“ (IBID.: 270).

Stejně omezené a fragmentární jako vidění a vědění každé lidské postavy je i jejich povědomí o jejich vzájemném propojení. Satoru sice ví, že náhodný telefonát mu změnil život, ale už netuší, že telefonujícím byl atentátník Kvazar, následky jehož činu sleduje v televizních zprávách, které obíhají celý svět (zmiňuje se o nich i Marcův nakladatel Timothy Cavendish, který kvůli atentátu musel stáhnout z prodeje překlad knihy Jeho Osvícenosti). Neal netuší, že na Svaté hoře, kde umírá, má rodinné předky jeho pokojská-

milénka. Když Katy dorazí poštou staroanglické křeslo a ona vzápětí požádá Marca, aby odešel, připíše to on její nevyrovnanosti, protože nezná ke křeslu se vážící příběh a flaubertovskou³³ historii dané věci (křeslo jí z Hongkongu poslal na její žádost manžel Neal a nyní se stává připomínkou jednak jeho smrti, jednak jejich nezdařeného manželství). Obdobně potom píše životopis cizí osoby. Nikdo z lidských postav zkrátka nezná a nemůže znát celý příběh, a proto jsou nuceny vyvozovat závěry z jim dostupných či vůbec nedostupných informací. Nemají-li žádné informace k dispozici, nastoupí namísto skutečnosti vlastní víra a domněnky: petrohradský šéf nevěří, že Neal zemřel na cukrovku; Alfred nevěří, že by mohl jeho přítel Rudi zaplést s petrohradskou mafií; Dwight Silverwind v telefonickém rozhovoru zpochybňuje a ironizuje, že vláda vyvinula umělou inteligenci, přestože právě umělá inteligence podle všeho jeho rozhovor právě přehrává.

Schopnost umělé inteligence Krotitel, kterou vyvinula Mo, shromáždit pomocí satelitů či telefonních hovorů dostupné informace výrazně přesahuje lidské možnosti. Satelit, přes který se Krotitel napojuje do rádiového vysílání, má motiv očí dokonce v názvu – EyeSat. Jenomže i Krotitelem nabídnutá vysvětlení z vesmírné perspektivy budou v rádiovém vysílání posuzována na základě přesvědčivosti a soudržnosti „příběhu“, budou jim konkurovat jiná vyprávění a jiné hlasy, mezi nimiž je třeba volit – zdůrazněme další z témat *Hybatelů* a Mitchellových další románů – mezi tím, co je a co není skutečné...

³³ Srov. scénu s výprodejem domácích věcí paní Arnouxové z *Citové výchovy* (1869).

2 Rozvětvené cestičky: od *snucislo9* k *Domu za zdí*

Každá kniha žije svým vlastním životem, překypuje možnostmi, tajemstvím a nesrovnalostmi. Čtenáři nesmí uniknout ani ta nejmalichernější banalita, neboť všechno, s čím se během četby setká, může souviset s rozluštěním případu.

— Paul Auster: *Skleněné město*

Po kapitole věnované detailní dílčí analýze jednoho románu následuje stručné představení zbývajících šesti Mitchellových románů, a to převážně z hlediska formálního a žánrového. Zajímá mě také způsob, jakým se romány postupně propojují, přičemž nejviditelněji se tak děje v podobě návratných postav (*reappearing characters*) (MITCHELL 2015: 618). Celkový náhled na klíčové aspekty Mitchellových románů nabízí třetí kapitola Kořeny románového universa.

2.1 *sencislo9*

Obchodní středisko se od mé poslední návštěvy nezměnilo, zato já ano. Svět je přece jen uspořádaný vývojový diagram vedlejších zápletek. Jen se koukněte na ten provoz – auta frčí tam a zase sem a nikdy se nesrazí. Je těžké postřehnout ten řád, a přece tu je, ukrytý pod chaosem.

— David Mitchell: *sencislo9*

Prvním ze dvou Mitchellových japonských románů je *sencislo9* (number9dream, 2001). Stejně jako předchozí román *Hybatelé* se skládá z devíti částí/kapitol, které však tentokrát vypráví z větší části³⁴ jeden homodiegetický vypravěč, devatenáctiletý Eidži Mijake. Ten se vydává z rodného ostrova Jakušima do Tokia, aby vypátral svého biologického otce a dodržel tak slib, který dal své zesnulé sestře-dvojčeti Andžu. Mohl-li být prostor města v *Hybatelích* spojován s údivem,³⁵ na protagonistu *snucislo9* působí velkoměstské Tokio radikálně odlišným dojmem – jako neproniknutelný labyrint. Vzhledem k „neurozenému“ původu, který opakovaně prozrazuje jeho „vidlácký přízvuk“ (MITCHELL 2010: 49), a nezkušenosti aktualizuje Mitchell Eidžiho putování

³⁴ Výjimku tvoří četná vložená vyprávění a dokumenty (dopisy, deník) – viz dále.

³⁵ Viz studii „Masses, Forces, and the Urban Sublime“ Christopa den Tandt. In Kevin R. McNamara (ed.): *The Cambridge Companion to the City in Literature*. New York: Cambridge University Press, 2014, s. 135. – Petr Matoušek (2010: 450) mluví o Tokiu *snucislo9* jako o odcizeném, kapitálem poháněném městě připomínající podobu Londýna v Dickensových románech. Takovou odvrácenou podobu města v literatuře typizuje i výše zmíněná studie.

do podoby parzivalovského³⁶ příběhu, přičemž Grál pro něj představuje nalezení otce.³⁷ Takto v Eidžiho fantazii reaguje otcova advokátka Akiko Kató na jeho představení:

„Eidži Mijake?“

„Nevím, co je na tom k smíchu.“

„Žádný Luke Skywalker? Žádný Zax Omega? To si opravdu myslíš, že mě tímhle ubohým kouskem přivedeš do stavu nábožné podřízenosti? ‚Chlapec z ostrova se vydává na nebezpečnou výpravu, aby našel otce, kterého nikdy nepoznal.‘ Víš, co se stává chlapcům z ostrova, když vykročí ze světa svých fantazií?“ (IBID.: 18)

Převážnou část první kapitoly „PanOpticon“ tvoří právě obdobné Eidžiho fantazie. V nich si na bázi denního snění v různých variacích „co kdyby“ (*what if*) představuje, jak proniká do mrakodrapu PanOpticon,³⁸ kde se domnívá, že od advokátky získá informace o svém otci. Postmoderní architektura mrakodrapu (srov. JAMESON 2016: 66n.), jehož „[n]ejvyšší poschodí se ztrácí v mracích“ (MITCHELL 2010: 11), vzbuzuje v Eidžim pocity zmatenosti a nepřehlednosti; když se na konci kapitoly konečně odhodlá vstoupit do budovy PanOpticonu, člen ochranky, jehož v předchozí fantazii příznačně přirovnával k Minotaurovi (IBID.: 21), ho nenechá dojít ani k výtahu, protože nemá domluvenou schůzku. Eidži v tu chvíli pocituje nedostupnost a nepřístupnost velkoměsta ve vztahu k vlastní třídní pozici: „Nenávidím zdejší celoplošný reklamy, kamrlíky, co se vydávají za pokoje, tunely, vody z kohoutku, ponorky, vzduch, ty ZÁKAZY VSTUPU na každém rohu a POUZE PRO ČLENY nad každými dveřma. Zakleju. Toužím se proměnit v nukleární hlavici a sežhnout tuhle hromadu sraček, co se vydává za město, z povrchu zemského“ (IBID.: 50).

Eidži si ve svých fantaziích vypomáhá známými popkulturními díly: nejdříve utrousí hlášku ve stylu Jamese Bonda (IBID.: 17), následně se ho Akiko Kató zeptá, jestli

³⁶ Když se Robert Frobisher v *Atlasu mraků* uchází o místo tajemníka anglického skladatele Vyvyana Ayrse, doprovodí své představení teatrální scénou, kterou ironicky komentuje: „Přestože z Ayrse zbyla pouhá slupka, jako by z něho nemoc vysála všechnu šťávu, poklekl jsem před ním na škvárovou pěšinku jako Parsifal před králem Artušem. Overture se odehrála nějak takhle: ‚Dobrý den, pane Ayrsi!‘“ (MITCHELL 2012: 51).

³⁷ U Eidžiho přítele Sugy dochází k aktualizaci rytířských dobrodružství do podoby hackerského *questu*, který spočívá prolomení programu Svatý grál: „Pro hackery,“ povzdechne si Suga, „teda pro ty nejlepší, je Svatý grál nejvyšší *smysl* toho, co dělají, víš?“ (MITCHELL 2010: 320). V obou případech je „moderní“ putování za Grálem zbaveno původního sakrálního, metafyzického rozměru. Eidžiho vztah k posvátnu je navíc výrazně porušený; ze smrti své sestry viní boha hromu, jehož soše proto uříz v jedenácti letech hlavu.

³⁸ Negativní konotace naznačuje už foucaultovský název mrakodrapu. Z Foucaultova pojetí panoptikonu, inspirovaného návrhem Jeremyho Bentham pro vězeňskou architekturu z roku 1791 (COHNOVÁ 2009: 200), se pak vychází i v promítaném filmu *PanOpticon* v jedné z Eidžiho fantazií, v němž jako správce vězení vystupuje postava jménem Bentham (MITCHELL 2010: 38).

snad neviděl *Blade Runnera* (IBID.: 20). Popkultura hraje důležitou roli nejen v životě postav, ale také v síti intertextuálních vztahů v celém románu. Jeho titul³⁹ *snucislo9* odkazuje jednak k písni „number9dream“ Johna Lennona z roku 1974, jednak k románu Harukiho Murakamiho *Norské dřevo* (1987) pojmenovaném podle názvu písničky⁴⁰ od The Beatles („Norwegian Wood“, 1965), již napsal z větší části Lennon. Snícimu Eidžimu, hráči na kytaru a obdivovateli Lennona, vysvětlí vztah mezi oběma písněmi sám hudebník: „Pravda je, pokračuje John, že *number9dream* je potomkem *Norskýho dřeva* [...]“ (IBID.: 420). Mitchell si z románu, jemuž tímto skládá poctu, vypůjčuje několik dějových a charakterizačních prvků,⁴¹ vztah mezi oběma díly však v žádném případě nelze označit za prostou nápodobu, jak *snucislo9* kritizovali někteří zahraniční recenzenti.⁴² Jak jsme již komentovali výše, Mitchell nezřídka pracuje s určitou literární tradicí země, v níž se příběhy jeho románů odehrávají, přičemž ji ale začleňuje do vlastního autorského stylu (a neodpustím si osobní poznámku, že co do literárních a stylistických kvalit se Murakami nemůže Mitchellovi rovnat); proto nepřekvapí, že v románu, který se celý odehrává v současném Japonsku a vypráví ho japonský hrdina, se Mitchell (toho času žijící v Japonsku) pokusil vyrovnat se s vlivem nejčtenějšího japonského spisovatele současnosti, a to navíc tvůrčím způsobem v díle, jež tematizuje polaritu mezi skutečností a snem, realitou a fikcí, originálem a kopií,⁴³ přičemž hranice mezi těmito ustálenými opozicemi narušuje.

³⁹ Následující román *Atlas mraků* (2004) je taktéž pojmenován podle názvu hudební, tentokrát ovšem fiktivní skladby, jejímž autorem je jeden z románových protagonistů Robert Frobisher.

⁴⁰ Takto jsou pojmenovány i jiné Murakamiho romány: *Tancuj, tancuj, tancuj* (1988) podle písničky „Dance, Dance, Dance“ (1957) od The Dells, část názvu *Na jih od hranic, na západ od slunce* (1992) podle písničky „South of the Border“ (1939), již v románu zpívá Nat King Cole (podle dostupných pramenů ji v aktuálním světě nikdy nenazpíval; původní píseň napsali Jimmy Kennedy a Michael Carr pro stejnojmenný western). SLOCOMBE, Will: „Haruki Murakami and the Ethics of Translation“. *Comparative Literature and Culture* 6.2, 2004 [online] [cit. 2020-07-27]: Dostupné z: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1232> – K písni „South of the Border“ viz heslo na anglické Wikipedii: „South of the Border (1939 song)“. Wikipedia [online] [cit. 2020-07-27]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/South_of_the_Border_\(1939_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/South_of_the_Border_(1939_song))

⁴¹ Uvedme alespoň některé shody nebo podobnosti mezi *Norským dřevem* a *snucislem9*: Eidžiho matka mu posílá dopisy z horského sanatoria, z téže instituce píše Tóruovi jeho přítelkyně (u Murakamiho je aluze na *Čarovnou horu* [1924] potvrzena tím, že hrdina Mannův román čte; analogicky pak Eidži rozečte do poloviny jeden nejmenovaný Murakamiho román, přičemž z náznaků lze odvodit, že jde o *Kroniku ptáčka na klíček* [1995]); protagonisté obou románů si na společném rande se svým kamarádem vymění partnerky; v obou románech vystupuje postava-pianistka (ta například vystupuje i pozdějším Murakamiho románem *Sputnik, má láska* [1999]).

⁴² Ohlasy tohoto typu zaznamenává a výstižně komentuje Petr Matoušek ve svém doslovu českému vydání *snucislo9* (MATOUŠEK 2010: 452n.).

⁴³ Nebo s ohledem na film *Blade Runner* (režie Ridley Scott, 1982), resp. román P. K. Dicka *Sní androidi o elektrických ovečkách?* (1968), na nějž se v románu několikrát odkazuje, polaritu mezi člověkem a replikantem. – Když se pak na úvodních stranách první kapitoly *snucislo9* rozezná Lennonova píseň „Imagine“, jde příznačně o muzakovou čili neoriginální verzi (MITCHELL 2010: 13). – Jméno

Po thrillerové zápletce s japonskou mafií nalezne Eidži dočasné útočiště v domě vybaveném bohatou knihovnou. V ní narazí na „třís vazkovou sadu *Kritického přehledu japonského románu v ich-formě*“ (IBID.: 227), která mu v příběhu slouží jako obrana před domnělým útočníkem, ale již Mitchell zároveň odkazuje na japonský žánr *watakuši šósecu* neboli Ich-Roman, já-vyprávění, zpovědní prózu psanou v první osobě, „styl, u něhož docházelo k naprostému ztotožnění autora s hrdinou, ke ztotožnění autora s literaturou“ (WINKELHÖFEROVÁ 2008: 305). Eidži píše prózu v první osobě se zpovědními prvky – když například vypráví o své tragicky zesnulé sestře-dvojčeti, o napjatém vztahu k matce, která se ho pokusila jako malého dokonce shodit z balkónu, nebo o pocitu ztracenosti ve velkoměstě –, avšak vazba mezi ním a autorem není nijak pevná a pro román vlastně ani nijak podstatná.⁴⁴ Přesto když Eidži, doposud nečtenář, začne v dočasném bydlišti hltat jednu knihu za druhou a komentovat jejich kvality, vyjadřuje tím nepřímo i Mitchellovy soudy o japonské literatuře i zmíněném žánru: „hrozně se [mu] líbí“ Tanizakiho *Sestry Makiokovy* (1948), zato při čtení *Selhání* (1948) od představitele tradice žánru *watakuši šósecu* Osamu Dazaie (IBID.: 69) si začne přát, aby sebelítostivý hrdina „skočil do moře, dávno předtím[,] než si to začne přát on“ (MITCHELL 2010: 251).⁴⁵

Třebaže Mitchell během náhlých žánrových přechodů užívá thrillerové (scény s japonskou mafií), detektivní (postava soukromé detektivky Jamaji), ba pulpové zápletky (psí zápasy), které můžeme chápat jako iniciační zkoušky v hrdinově cestě za (sebe)poznáním, nebo v rámci své oblíbené cikcak metody prokládá vyprávění v narativní přítomnosti vloženými příběhy (moderní aktualizace bajky v páté kapitole „Skici příběhů“) či dokumenty (dopisy od matky, nevlastní matky, soukromé detektivky; válečný deník dědečka z druhé světové války⁴⁶), klíčovým žánrem zůstává

Eidžiho vysněné dívky a později přítelkyně Aj Imadžo má původ jednak v názvu Lennonovy písně, jednak je zřejmě zkomoleninou anglického „I Imagine“.

⁴⁴ Jeden z hlavních rysů žánru *watakuši šósecu* bývá spatřován v autenticitě či upřímnosti, s jakou je zachycen vlastní život (LÍMAN, Antonín: *Krajiny japonské duše*. Praha: DharmaGaia, 2018², s. 223; 225); tento způsob tvorby je Mitchellovu uměleckému naturelu spíše cizí (viz následující poznámku), a číst *sencislo*9 prizmatem života (empirického) Davida Mitchella tudíž není příliš produktivní (srov. podkapitulu 2.3 *Třináct měsíců*). Snad jenom s výjimkou toho, že Eidžiho zachycená zkušenost outsidera ve velkoměstském Tokiu může do určité míry odpovídat Mitchellově zkušenosti outsidera-cizince při jeho pobytu v japonské metropoli.

⁴⁵ Srov. rozhovor s Mitchellem, v němž zmiňuje, že *Sestry Makiokovy* (1948) patří mezi deset nejlepších románů historie, a převážně zamítavě se staví k typu bezprostředního intimního psaní s tím, že ze stydlivosti upřednostňuje nepsat přímo o svém vlastním životě: BRADBURY, William: „Finding the locus of David Mitchell“. *The Japan Times* [online], 2. 4., 2016 [cit. 2020-07-24]. Dostupné z: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2016/04/02/books/finding-locus-david-mitchell/#.Xa4in-YzbiU>

⁴⁶ Deník plný válečných hrůz a vidiny smrti ostře kontrastuje s Eidžiho prožívanou stí a nabízí mu jinou perspektivu při pohledu na vlastní život.

Bildungsroman. K němu neodkazuje pouze zmiňované Murakamiho *Norské dřevo*, ale především Eidžim čtený román *Kouzelné dobrodružství* (Le Grand Meaulnes, 1913) Alaina-Fourniera (IBID.); právě určité knihy, které hrdinové Mitchellových románů čtou nebo o kterých se zmiňují, zpravidla fungují jako referenční bod a klíč k určení žánru daného románu či jeho části (jako v případě *Atlasu mraků*). Na rozdíl od obou zmíněných bildungsromanů nevypráví Eidži svůj příběh s časovým odstupem, ale bezprostředně, bez možnosti se melancholicky ohlížet za uplynulým mládím a s ním spjatými iluzemi. O iluze spojené s nalezením otce ale přichází v průběhu románu i on. Jeho závěrečné první setkání s otcem – k němuž nevedl žádný z Eidžiho pečlivých naplánovaných scénářů, ale otcova náhodná objednávka pizzy – není vysněným shledáním s otcem-stvořitelem, nýbrž s úplně cizím člověkem nevalného charakteru, který už pro Eidžiho ztratil definitivně význam (srov. nalezení Zámku v *Kouzelném dobrodružství*): „[J]e mi líto, že jsem našel to, co jsem hledal, ale o to, co jsem našel, už nestojím“ (IBID.: 349).⁴⁷ Jeden z jeho snů je u konce, ale jak mu ve snu prozradí John Lennon: „Sen číslo devět začne pokaždý, když něco skončí“ (IBID.: 420). Závěrečná, nepojmenovaná devátá kapitola už je tvořena pouze prázdnými bílými stránkami...

Z návratných postav vystupuje v *snucislo9* tělocvikář Ikeda, který v *Hybatelích* propojoval dvě japonské části a na něhož Eidži vzpomíná jako na svého fotbalového trenéra na rodném ostrově (IBID.: 63). Také epizodně, zato v narativní přítomnosti se objevují postavy napojené na mezinárodní bezpečnostní služby, resp. zločin: agent mongolské KGB Süchbátar⁴⁸ se zapojí do válek uvnitř japonské mafie a explozí zabije jednu její početnou část, Eidžiho život ale překvapivě ušetří (IBID.: 215); „vypasený cizinec v kovbojském klobouku“ (IBID.: 364) odvádějící hackera Sugu do Saratogy v rámci přísně tajné mise je postavou, která tamtéž odváděla Mo v závěru kapitoly „Clear Island“, kde byl představen jako „pan Stolz“ (MITCHELL 2016a: 262). Na jednom místě se ve *snucislo9* objeví sousloví, které dá název následujícímu románu – „Atlas mraků“ (MITCHELL 2010.: 394).

⁴⁷ Eidži, který v roli poslíčka přináší otcí pizzu, mu dokonce ani neprozradí, že je jeho syn. Později ve vnitřním monologu prohlásí: „[...] stydím se za to, že mi v žilách koluje jeho krev“ (MITCHELL 2010: 394). – K tématu nepokrevních svazků a možné citové hloubky v rámci takto utvořené rodiny srov. film *Zloději* (2018) Hirokazu Koreedy.

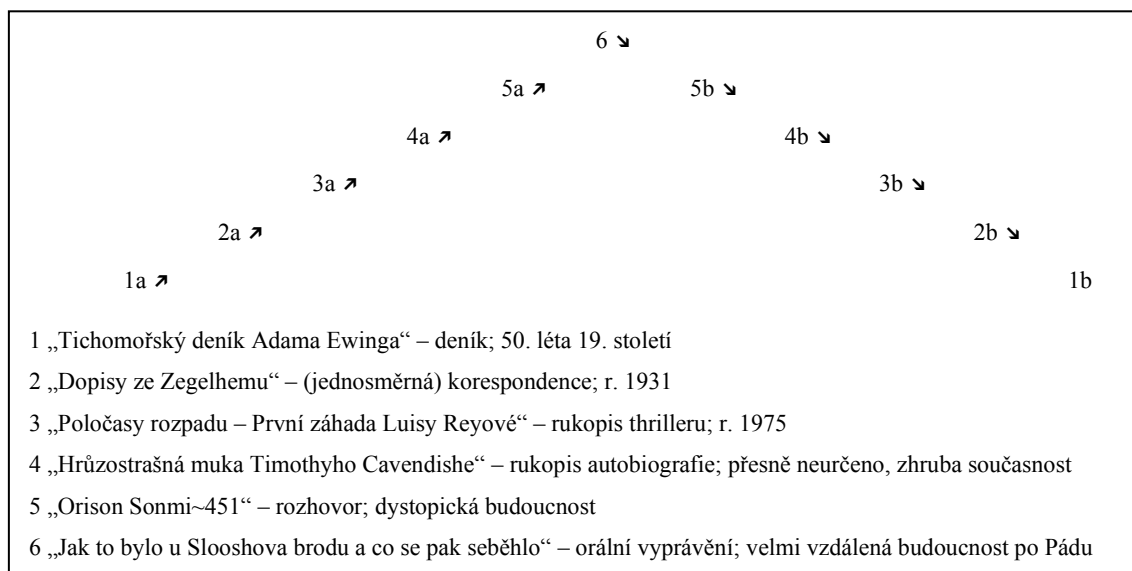
⁴⁸ V českém vydání *Hybatelů* je transkribován jako Süchbátar (MITCHELL 2016a: 147), ve *snucislo9* odlišně jako Súbátar (MITCHELL 2010: 213); podle anglických originálů, v nichž je jednotně transkribován jako Suhbataar (MITCHELL 1999: 180), jde o tutéž postavu.

2.2 *Atlas mraků*

Jako zkušený vydavatel odmítám všechny narážky na minulost, náznaky budoucnosti a jiné úskoky, ty patří do osmdesátých let dvacátého století k absolventům postmodernismu a teorie chaosu.

— David Mitchell: *Atlas mraků*

Pro názornost lze kompozici románu *Atlas mraků* (Cloud Atlas, 2004) naznačit následujícím schématem:



Kompoziční schéma románu Atlas mraků

Jestliže *Hybatele* lze chápat jako román tematizující vztahy možných propojení mezi postavami v globalizovaném světě, *Atlas mraků* – jehož jednotlivé části se postupně odehrávají od padesátých let 19. století do blíže neurčité postapokalyptické budoucnosti – už svou pyramidálně matrjoškovou⁴⁹ kompozicí tematizuje druhy médií a formy vyprávění, jejichž prostřednictvím se příběhy mezi postavami předávají:

- první část románu tvoří **deník** notáře Adam Ewinga; deník následně čte hudební skladatel Robert Frobisher z druhé části, zahrnující jeho dopisy;
- **dopisy** Roberta Frobishera čte investigativní novinářka Luisa Reyová z třetí části, kterou jako jedinou část z románu nevypráví protagonista příběhu, ale heterodiegetický vypravěč;

⁴⁹ Skladatel Vyvyan Ayrs je v *Atlasu mraků* i v následujícím románu *Třináct měsíců* představen jako autor díla *Matrjoškové variace* (MITCHELL 2012: 53; MITCHELL 2014: 183); viz dále podkapitolu 3.2 Kulturní encyklopedie.

- **rukopis thrilleru**⁵⁰ *Poločasy rozpadu – První záhada Luisy Reyové* čte nakladatel Timothy Cavendish z čtvrté části, tvořené rukopisem jeho autobiografie;
- na **filmovou adaptaci** Cavendishovy autobiografie se dívá servantka Sonmi~451 z páté části, kterou tvoří její rozhovor s archivářem;
- v šesté části, jejíž rámec tvoří Zachryho vyprávění u ohně, vystupuje Sonmi jako božstvo; záznam jejího rozhovoru s kronikářem lze přehrát pomocí technologie zvané **orison**.

Vzhledem k tomu, že zásadní otázky románu související s vyprávěním příběhů nebo hranicí mezi fikcí a skutečností jsou blíže představeny v třetí kapitole, okomentuji nyní pouze návratné postavy. Ve *snucislo9* vystupovaly epizodní postavy z *Hybatelů* taktéž v epizodních rolích, kdežto v *Atlasu mraků* je hned dvěma epizodním postavám z *Hybatelů* přisouzena role protagonistů – reportérce Luisy Reyové a nakladateli Timothy Cavendishovi. Výskyt prvně jmenované je v *Hybatelích* omezen na jediný telefonát v závěrečné části „Noční vlak“, během něhož moderátorovi rádiového nočního vysílání vyčte, že je „ke svým výstřednějším posluchačům trochu krutý“ (MITCHELL 2016a: 309). Moderátor ji ještě předtím přerušil otázkou, jestli je „Luisa Reyová? Ta spisovatelka?“ a následně vychválil její knihu: „Vaše *Ermitáž* je ta nejúžasnější studie zločinu, jaká tady vyšla od doby, co Capote napsal *Chladnokrevně*“ (IBID.);⁵¹ později je moderátorem Sýčkem velmi letmo zmíněna její smrt: „Tak tohle bylo *Going to California* od Led Zeppelin, věnované památce Luisy Reyové [...]“ (IBID.: 345). Zatímco v *Hybatelích* Luisa Reyová vystupuje jako známá a uznávaná spisovatelka literatury faktu, v *Atlasu mraků* je teprve začínající ambiciózní reportérkou bulvárního časopisu *Spyglass*, v němž se snaží odhalit aféru související s možným výbuchem jaderné elektrárny (což se jí nakonec podaří).⁵²

Rodina Cavendishů je zlomkovitě představena v *Hybatelích*: právník Neal pracuje pro společnost Denholma Cavendishe nazvanou Cavendish Holdings (MITCHELL 2016a: 67), která se podílí na mezinárodním zločinu pochybnými finančními transakcemi

⁵⁰ Tak v originále určuje žánr Timothy Cavendish: „[...] began wondering if Hilary V. Hush might not have written a publishable **thriller** after all“ (MITCHELL 2004: 357). Český překlad pojmenovává žánr rukopisu jako „detektivku“ (MITCHELL 2012: 353), což vnímám jako poněkud zavádějící.

⁵¹ Jelikož moderátor se Luisy Reyové ještě zeptá, jestli jí kvůli *Ermitáži* „petrohradská mafie vyhrožovala smrtí“ (MITCHELL 2016a: 309), lze si odvodit, že se *Ermitáž* věnuje krádežím obrazů z petrohradského muzea a jejich padělání, o němž se v *Hybatelích* vypráví v části „Petrohrad“.

⁵² Část „Noční vlak“ se odehrává v blíže neurčité budoucnosti po roce 1997; část „Poločasy rozpadu – První záhada Luisy Reyové“ v roce 1975.

a která ho za tím účelem vyslala z Velké Británie do Hongkongu;⁵³ Neal nemá o Denholmovi Cavendishovi právě vysoké mínění, jednou ho označí za „nafoukaného kretěna“, jindy se ptá, „[j]ak může tahle vylízaná palice řídit právníckou firmu s pobočkami na pěti světadílech?“ (IBID.: 91). S bratrem Denholmem telefonuje Timothy v části „Londýn“, kde Timothyho coby svého nakladatele navštíví spisovatel-ghostwriter Marco (IBID.: 235–238). Události týkající se Timothyho Cavendishe a jeho bratra Denholma se v *Atlasu mraků* odehrávají – na rozdíl od Luisy Reyové – v časové následnosti na *Hybatele*, jelikož Denholm se zmiňuje o krachu své společnosti (MITCHELL 2012: 155). Jemu dříve přisouzená charakteristika bezohledného podvodníka je v *Atlasu mraků* stvrzena krutým žertem – zadluženého a před vymahači dluhů prchajícího Timothyho odešle do domova seniorů zvaného Aurora House, o něm Timothy původně smýšlí jako o penzionu. Když se dozví, o jaké zařízení ve skutečnosti jde, nemůže ho už volně opustit, a tak je odhodlán z domova seniorů utéct.

2.3 *Třináct měsíců*

Rada místností, které jsme míjeli, mě přiměla pomyslet na všechny místnosti mé minulost a budoucnosti.

— David Mitchell: *Třináct měsíců*

Pokud jsme v souvislosti s japonským žánrem *watakuši šósecu* uvedli, že vazba mezi hlavním hrdinou *snucislo9* a autorem není příliš pevná a pro román ani příliš podstatná, v případě románu *Třináct měsíců* (Black Swan Green, 2006) je tomu jinak. V roce 1982, během něhož se – až na závěrečný lednový dodatek z následujícího roku – román odehrává, byl Mitchell ve stejném věku jako třináctiletý Jason Taylor a s hrdinou *Třinácti měsíců* ho pojí jak dětství strávené v prostředí anglického maloměsta (konkrétně v Malvernu), tak zejména vada řeči – koktání, resp. zadrhávání slov při pokusu je vyslovit.⁵⁴ Mitchellův druhý Bildungsroman se od toho prvního odlišuje i jinak než autobiografickými⁵⁵ východisky: hrdina *Třinácti měsíců* je mladší – Jasonovi je

⁵³ Huw Llewellyn, člen Komise pro dohled nad kapitálovými převody, Neala varuje: „Všechno svalí na vás. [...] Proč si myslíte, že jeho jméno [Andreje Gregorského] – ani jméno Denholma Cavendishe – nefiguruje v jediném dokumentu, v jediné složce v počítači? Protože vás mají rádi? Protože vám důvěřují? Jste jejich neprůstřelná vesta“ (IBID.: 87).

⁵⁴ Rozdíl mezi zadrháváním a koktáním vysvětluje Jason následovně: „Většina lidí si myslí, že zadrhávání a koktání je totéž, jenomže to je, jako byste srovnávali průjem se zácpou. Koktání znamená, že řeknete začátek slova a pak ho nemůžete přestat říkat znovu a znovu. Ko-ko-ko-koktáte. Asi takhle. Zadrhávání znamená, že se zaseknete hned na začátku toho slova. Asi takhle. Zzzz...adhráváte“ (MITCHELL 2014: 33).

⁵⁵ Přestože Mitchell tato autobiografická východiska románu nepopírá, před adjektivem „autobiografický“ dává přednost označení „osobní“: „I make the distinction that autobiographical is when you and everybody around you is represented in the book. Personal is when you are represented in the book, but the rest of the

třináct, Eidžimu devatenáct let – a jím vyprávěný příběh se odehrává jednak v maloměstském prostředí (fiktivního) Black Swan Green, které tvoří výrazný protipól k anonymizovaným vztahům ve velkoměstském Tokiu, jednak v širším časovém období: zatímco Eidžiho pátrání se od jeho příjezdu do Tokia po shledání s otcem vměstnalo do šesti týdnů, v Jasonově vyprávění představuje každý z titulních (v českém překladu) třinácti měsíců jednu kapitolu, „třináct věčností“,⁵⁶ jak je tento časový úsek pojmenován v románu *Dům za zdí* (MITCHELL 2016b: 128). V takto časově nastaveném rámci se do popředí výrazně dostává téma všednosti, každoročních svátků, oslav a zvyků,⁵⁷ kdežto *sencislo9* byl mnohem spíše vymezen časem žánrových konvencí – časovými limity, do nichž je třeba splnit daný úkol, apod.

Nejen vzhledem k Jasonově zadrhávání a jeho básnickým pokusům (každá kapitola je pojmenována podle názvu jedné z Jasonových básní) hraje v románu důležitou roli jazyk a jeho užívání. Jason dochází k logopedce, čte si ve slovnících a snaží se naučit ovládat svou řeč, a tím přemoci Kata, imaginární entitu, s níž vede vnitřní dialogy a která mu zasekává na povrch deroucí se slova;⁵⁸ opakovaně obdivuje, když postava z jeho okolí zvládne nejen mluvit plynule, ale především když dokáže svou řečí působit na druhé přesvědčivě, jako to například umí jeho patnáctiletý bratranec Hugo oplývající vysokou sociální inteligencí, díky níž dokáže uzpůsobovat své řečové projevy určené ať už dospělým, nebo svým vrstevníkům. Jazyková vyjádření svých vrstevníků pociťuje Jason jako výrazně restriktivní; některé výrazy, které by byly vyhodnoceny jako „teploušský“, nelze ve skupině teenagerů použít kvůli reputaci, výrazy pro oslovení pak pro změnu vycházejí z adresátovy pozice v hierarchii daného kolektivu: ti nejvýše postavení jsou oslovováni křestním jménem, další pozici zaujímají ti, kteří jsou oslovováni příjmením, a nejnižší se nacházející otluokánci s urážlivou přezdívkou. Tak Jason klesne od

book is peopled by relatively fictional creations.“ MUDGE, Alden: „Interviews: David Mitchell. Second childhood“. BookPage [online], duben, 2006 [cit. 2020-07-31]. Dostupné z: <https://bookpage.com/interviews/8342-david-mitchell-fiction#.XyPe-YozbIU>

⁵⁶ Provázanost číselných odkazů doplňuje třináct kréd, jimiž se řídí klášterní sestry v následujícím románu *Tisíc podzimů Jacoba de Zoeta* (2010).

⁵⁷ Jasonova matka Helen si zakládá na každodenní společné rodinné večeři; jindy Jason vypráví o návštěvě rodiny Lambových, již tvoří teta Alice, strýc Brian a jejich děti Alex, Hugo a Nigel. Rytmus roku určují vánoční svátky, letní prázdniny, které Jason tráví odděleně nejdříve s otcem a poté s matkou, nebo začátek školního roku; v listopadu se v Black Swan Green koná tradiční pouť atd. – Vpád „velké historie“ do každodennosti představuje válka o Falklandy/Malvíny, zaznamenaná v kapitole „Skaliska“ a prožívaná už v současnosti jako zásadní historická chvíle; Jason si dokonce založí sešit s výstřížky z novin a časopisů, protože stejně jako jeho spolužák Neal Brose počítá s tím, že „až za dvacet třicet let vejde válka o Falklandy do dějin, [sešit] bude mít obrovskou cenu. [...] Lidi si budou o Falklandách pamatovat *všechno* až do skonání světa“ (MITCHELL 2014: 120).

⁵⁸ Srov. obdobné dialogické rozmluvy Zachryho s jakousi mytickou personifikací zla v podobě Starého Georgieho v šesté části *Atlasu mraků*.

neutrálního „Taylore“ k oslovení „koktale“ nebo „červe“, čímž kulminuje jeho šikana ze strany spolužáků z chlapecké party zvané Přízraky. Jasonův pokus stát se jejím členem dopadl katastrofálně a od té doby je terčem posměšků, urážek a jiných zákeřností; kapitola „Červ“ je potom záznamem nejrůznějších forem ponižování, jemuž je Jason vystaven během jednoho školního zářijového dne.

Svobodný prostor k jazykovému vyjádření poskytuje Jasonovi jeho básnická tvorba, od ledna publikovaná pod pseudonymem Eliot Bolívar (viz podkapitola 3.3 Vlastní jména a identita postav) v místním farním časopise. V kapitole „Solárium“ se Jason seznamuje s Evou van Outryve de Crommelynck, dosud neznámou redaktorkou svých básní. Zatímco v *Atlasu mraků* vystupovala Eva Crommelyncková jako sedmnáctiletá dcera skladatele Vyvyana Ayrse, do níž se nešťastně zamiloval Robert Frobisher, v *Třinácti měsících* odehrávajících se o jednapadesát let později už je postarší vdanou ženou, která se zděšením zjišťuje, že Jason nečetl *Paní Bovaryovou* ani Hermanna Hesseho (IBID.: 188), a dává mu lekce z básnické tvorby, jazyka („Ržíkáme, ržíkáme. Měj se na pozoru přede tím, co se říká.“ [IBID.: 173]), umění, literatury, hudby nebo fotografie. Za úkol mu uloží přeložit z francouzštiny první kapitolu románu *Kouzelné dobrodružství*.⁵⁹ Když Jason román rozečte se stejným nadšením jako Eidži ze *snucislo9* (viz výše) a přeloží první kapitolu, rázem ho nadchne myšlenka naučit se plynule francouzsky. Vzápětí ale zjistí, že madame Crommelyncková byla i se svým manželem nucena opustit Anglii, a jeho záblesky vlastních životních plánů se v mžiku rozplynou stejně jako románovým hrdinům Flauberta (Emma Bovaryová, Frédéric z *Citové výchovy*) nebo Hesseho (Petr Camenzind): „Moje básně nestojí za nic. Copak by mohly za něco stát? Je mi třináct. Co vím o Kráse a Pravdě? Lepší bude Eliota Bolívara pohřbít než dál vytvářet sračky. Já? Že bych se učil francouzsky? Co mě to popadlo?“ (IBID.: 194).

Román je otevřen scénou vyzvánějícího telefonu v otcově kanceláři; když Jason telefon zvedne, nikdo mu neodpovídá a zaslechne pouze dětský pláč. Mitchellův oblíbený motiv telefonátu-omylu tu tentokrát předznamenává rozchod Jasonových rodičů, neboť později se dovídáme, že volala otcova milénka, jeho sekretářka. Jason, „ani dítě, ani

⁵⁹ První kapitola *Třinácti měsíců* svou zasněnou zastřeností upomíná na pátrání v lesích po ztraceném Zámku z Alain-Fournierova románu. Na román se ponejvíce odkazuje v kapitole „Koňská stezka“, taktéž vyprávějící o dvou přátelích – zde Jasonovi a Deanovi – na dobrodružné výpravě; pacientka z blázince Rosemary potom Jasona osloví jménem prchlivého hlavního hrdiny *Kouzelného dobrodružství*: „Ógystýn Molnes uprchl!“ (MITCHELL 2014: 113). – V *Atlasu mraků* doprovodí autor thrilleru o Luise Reyové svůj rukopis o průvodní dopis. V něm píše o bizarní představě v Lurdách, kde se mu namísto svatě Bernadetty zjevil Alain-Fournier (MITCHELL 2012: 153).

mladík“ (IBID.: 168), jak ho vzhledem k jeho věku nazve madame Crommelyncková, je svědkem mnohých ostrých hádek mezi svými rodiči, ale za nimi ukrývající se skutečnost nevidí, a tedy si nedovede ani vysvětlit jejich náhle zvláštní chování: „Nejde mi na rozum, proč jsou oba najednou tak rozdavační“ (IBID.: 216).⁶⁰ Jasonovi se v epifanické scéně ze závěrečné kapitoly (IBID.: 338) snad podařilo najít lék na zadržávání, zato když se mu otec pokouší oznámit, že se bude rozvádět, nedokáže než zadržávaně opakovat „Tvoje matka a já...“ (IBID.: 326), jako by se určité věci ani nedaly vyslovit.

Evu Crommelynckovou, návratnou postavu vystupující poprvé v *Atlasu mraků*, jsme už stručně představili. V kapitole „Solárium“ Jasona seznamuje se svým životním příběhem a osudy své rodiny; zmiňuje jak otce Vyvyana Ayrse, tak Roberta Frobishera, jehož skladba *Sextet* hraje při Jasonově příchodu. Eva nabízí různá vysvětlení pro Frobisherovu sebevraždu, úvahy o ní ale obohacuje o perspektivu, která ve Frobisherových posledních dopisech před sebevraždou chyběla, a sice o dopad sebevraždy na život druhého, když zmiňuje, že ji i po padesáti letech trápí svědomí a „že by dala cokoli za to, aby Robert žil“ (IBID.: 187). Gwendolin Bendincksová, budoucí rezidentka v domově seniorů Aurora House, odkud v *Atlasu mraků* společně s Timothyem Cavendishem a dalšíma dvěma rezidenty uprchnou, vystupuje v *Třinácti měsících* jako místní drbna, zvýrazňující propastnou kulturní úroveň mezi místními a madame Crommelynckovou, kterou záhy po jejím odjezdu začne pomlouvat smyšlenými obviněními. Jasonův spolužák, člen Přízraků a „zlatý hoch“ Neal Brose, šikanující Jasona a další spolužáky, vystupuje jako vypravěč hongkongské části v *Hybatelích*, kde se pod maskou solidního právníka podílí na mezinárodním zločinu s kapitálovými převody. Druhý Mitchellův román propojuje s *Třinácti měsíci* ještě jednou umělecké dílo, a sice Lennova titulní píseň „#9dream“, jež na školní vánoční diskotéce hraje ve chvíli, kdy Jason poprvé políbí dívku, spolužačku Holly Deblinovou (IBID.: 322).

⁶⁰ Při oddělených prázdninových pobytech zahrnují Jasona peníze ve snaze dostat ho na svou stranu; jakmile matka zjistí, že otec dal Jasonovi pět liber, vrátí svou pětilibrovku zpět do peněženky a vymění ji za desetilibrovku.

2.4 *Tisíc podzimů Jacoba de Zoeta*

„Takže Angličané pojmenovávají své válečné lodi po klamech?“

„Pravda mýtu, Vaše Ctihodnosti, nespočívá v jeho slovech, ale v tom, co potvrzuje.“

— David Mitchell: *Tisíc podzimů Jacoba de Zoeta*

„Táta mluvil o tom, že dřív bývalo koření tím, čím je dneska zlato nebo ropa. Klipry a škunery je vozily z Jakarty, Pekingu a Japonska. Říkal, že tenkrát bylo Holandsko stejnou světovou velmocí, jakou je dneska Sovětský svaz. Holandsko!“ tlumočí Jason obsah rodinné konverzace u večeře v *Třinácti měsících* (IBID.: 149). Do doby, kdy Holanďané obchodně připlouvali k japonským břehům, je situován následující román *Tisíc podzimů Jacoba de Zoeta* (The Thousand Autumns of Jacob de Zoet, 2010). Druhý z Mitchellových japonských románů (tentokrát v historické variantě) se začíná odvíjet v roce 1799 na nagasackém umělém ostrůvku Dedžima, na němž mají Holanďané svá obchodní skladiště a který pro ně představuje jediný povolený vstup na japonskou půdu.

Titulní hrdina Jacob de Zoet, šestadvacetiletý zrzavý Holanďan, se dá do služeb holandské Východoindické společnosti, aby si dopomohl k jistému finančnímu obnosu, jímž by otce své nastávající manželky přesvědčil o vlastních schopnostech. Na Dedžimu, kde se domnívá, že stráví jednu dvě obchodní sezóny, přijíždí v roli úředníka-účetního majícího za úkol prošetřit rozsah zdejší korupce a přesně zaznamenat stavy zdejších zásob a obchodních transakcí. Výraznou odlišností od všech ostatních (předchozích i následujících) Mitchellových románů je užití heterodiegetického vypravěče; vypravěčský part tedy není přisouzen protagonistovi Jacobovi, kromě druhé kapitoly je však převážná část románu fokalizována z jeho pozice. Tímto formálním rozhodnutím se čtenář ocitá v obdobné situaci jako hlavní hrdina, ocitnuvší se v radikálně jiném prostředí, v němž se musí zorientovat jednak v dedžimských spoluobyvatelích roztodivných charakterů se zpravidla jedinou motivací – obohatit za každou cenu, a pokud možno poskočit na vyšší pozici v kariérním žebříčku Společnosti,⁶¹ jednak si osvojit místní zvyky při styku jak s cechem tlumočnicků, tak zejména se dvěma vysoce postavenými muži – místodržícím Širojamou a Enomotem, knížetem opatem a vyhlášeným učencem.

⁶¹ V tomto ohledu se *Tisíc podzimů Jacoba de Zoeta* navzdory takřka třístaleté propasti v čase, v němž se oba romány odehrávají, nijak neliší od *Třinácti měsících*, kde se Jasonův otec chová ke svému šéfovi nanejvýš devótním, až trapným způsobem (a Jason si jeho náhle nepřírozené chování nedokáže vysvětlit), aby byl nakonec z práce pro pobočku supermarketového řetězce vyhozen a nahrazen svým ambiciózním mladším podřízeným.

V rozsáhlé první části „Nevěsta, pro kterou tančíme“ (1799) bystrý a zásadový Jacob postupně zjišťuje, jak se na Dedžimě věci mají, a opatrně se snaží volit své další kroky; s nastávajícím odplutím holandské lodi nejdříve přijme nabídku ředitele obchodní faktorie Vorstenbosche stát se jeho zástupcem na Dedžimě, ale už o týden později odmítne svým podpisem stvrdit zfalšované stavy vyvážené mědi, s níž hodlá ředitel obchodovat po svém, a je lstí ze své nové pozice sesazen. Navíc Jacobova nabídka k sňatku s učenou porodní bábou Orito, do níž se zamiluje, zůstane nevyslyšena a vlivem neblahých okolností skončí Orito uvězněna v klášteře na hoře Širanui, duchovním sídle knížete opata Enomota. Tam se odehrává druhá část „Pevnost hor“, vyprávějící o zlovolných praktikách v klášteře a o neúspěšném pokusu z něj Orito vysvobodit. Třetí část „Mistr go“ (srpen 1800) vypráví o příplutí anglické lodi Phoebus odhodlané zaútočit na Dedžimu,⁶² diplomatických jednáních Jacoba s japonským místodržícím a konečně o anglickém útoku na Dedžimu. Závěrečné dvě části jsou stručným záznamem dní odehrávajících se v letech pozdějších: v části „Období dešťů“ (1811) se Jacob na pohřbu svého věrného přítele, osvěcenského polyhistora doktora Marina poprvé od neúspěšné žádosti o ruku setkává s Orito,⁶³ závěrečná část „Poslední stránky“ (podzim 1817) popisuje Jacobovo definitivní odplutí z Japonska, kde je nucen zanechat svého syna Jajoie, jehož matkou je japonská kurtizána.

Oba hlavní hrdiny od ostatních okamžitě vyděluje jejich zjev – Jacobovy ryšavé vlasy a Oritina spálenina na tváři. Také první dvě kapitoly jsou vybudovány pomocí paralelismů mezi nimi: hermeticky uzavřený prostor Dedžimy, který se pro Jacoba po kariérním úpadku stává klecí znemožňující návrat domů, je nahrazen opevněným klášteřem v horách, kam je proti své vůli deportována Orito. Incipit románu je tvořen příznačnou scénou komplikovaného porodu; Orito pomůže konkubíně přivést na svět syna, přestože se zprvu zdá, že se dítě narodilo mrtvé. Klášter na hoře Širanui je potom místem zvráceně spjatým jak se zrozením, tak zejména se smrtí. Ženy přiváděné do kláštera se stávají pouhými nástroji na plození dětí; novorozenci jim jsou záhy po porodu odebráni, a zatímco se jejich matky domnívají, že budou předány do rodin mimo zdi kláštera, jsou novorozené děti vražděny v rámci šintoistického rituálu, jenž má vysoce

⁶² Nejdříve se vypráví z perspektivy na dedžimské pevnině a následně z perspektivy připlouvajících Angličanů, čímž se mimo jiné rekonstruuje dobová dostupnost přístrojů spjatých s pozorováním, jako jsou dalekohledy, technologicky daleko vzdálené EyeSatům z *Hybatelů*.

⁶³ Vzhledem k tomu, že Mitchellova manželka Keiko je Japonka, jde zároveň o velmi osobní úvahu nad historickou podmíněností jistých životních možností.

postaveným členům sekty – kam patří zejména kníže opat Enomoto, zodpovědný za Oritino uvěznění – zajistit nesmrtelnost.

Príslušná část „Pevnost hor“ je zřetelným ozvukem části „Orison Sonmi~451“⁶⁴ z *Atlasu mraků*, odehrávající se v dystopické budoucnosti na území (bývalé) Koreje: ženy v klášteře se řídí třinácti krédy, zatímco chování servantek podléhalo sedmi katechismům; hierarchie žen v klášteře odpovídá počtu porodů, stejně jako servantky v řetězcích s rychlým občerstvením Papá Song byly odměňovány počtem hvězd značících počet odpracovaných let; obě skupiny se konejší falešnou představou: ženy v klášteře zabezpečeným životem svých dětí, jimž dokonce pravidelně píšou dopisy, servantky odchodem do Exaltace; spojujícím motivem je taktéž útěšná droga v podobě mýdla. Konstituující roli pro dystopické⁶⁵ ukotvení i manipulaci spjatou s přeznačením skutečnosti hraje jazyk: mužští členové řádu, kteří ženy v pravidelných intervalech v podstatě znásilňují, jsou nazýváni „Obdarovateli“, těhotné ženy potom jsou „Schrány“ a jejich děti „Dary“ (IBID.: 260).

Sepětí jazyka a moci se projevuje v románu ještě v jiném ohledu, a sice ve znalosti cizího jazyka. Cizinci přijíždějící do Japonska mají přísně zakázáno učit se japonsky, dorozumívajícím jazykem je tedy pro ně holandština, z níž překládá místní cech tlumočnicků. Když se Jacob potají naučí vcelku obstojně japonsky, jeho vyjednávací pozice s vysoko postavenými Japonci se tím zásadně vylepší. Vzhledem k naprosté izolaci tehdejšího Japonska, obchodujícího monopolně pouze s Holanďany, se do „Země Tisíce podzimů“ (IBID.: 370) šíří znalosti z nejrůznějších vědních oborů výhradně překlady z holandštiny: Orito se při asistování u porodu řídí přeloženou příručkou *Pozorování* od skotského porodníka a anatoma Williama Smellieho (1697–1763); tlumočnick Ogawa se chystá dokončit překlad *Bohatství národů* (1776) Adama Smitha:

„[...] Jsem *rangakuša* – učenec, který studuje holandská věda. Před čtyřmi lety já vypůjčil *Bohatství národů* od ředitele Hemmije. Začal překládat, aby do Japonska přinesl...“ tlumočnickovy rty se

⁶⁴ Jacob v první kapitole od Sonmi opakovaně přebírá její tezi o „jediné verzi pravdy“ (lépe v originále: „Truth is singular. Its ‘versions’ are mistruths“ [MITCHELL 2004: 185]); „Ředitel nechce nic jiného,“ hájí se Jacob, „než jednu jedinou verzi pravdy“ (MITCHELL 2013: 71); „Já stojím pouze o pravdu, pane Grote: o jednu jedinou verzi pravdy“ (IBID.: 117). Stejně jako ve *snucislo9* se také v *Tisíci podzimech Jacoba de Zoeta* na jednom místě objevuje sousloví „atlas mraků“ (IBID.: 350).

⁶⁵ Opozice mezi utopií a dystopií je relativní; členové řádu se snaží právě o to, aby ženy vnímaly své působení v klášteře jako ztělesnění utopie, k čemuž má napomáhat jednak zmíněný užívaný jazyk, jednak uzavřený, ohraničený prostor kláštera, v jehož opozici je okolní svět označován dehonestujícím výrazem jako „Svět dole“. – Obdobně archivář zpovídající Sonmi v *Atlasu mraků* označí starý svět, v němž se o „čistokrevné“ nestaraly servantky a lidé masově nemodifikovali svá těla pomocí „rojení“, za dystopický (MITCHELL 2012: 236).

připraví na málo používaná slova, „... teorii politické ekonomie. Kníže ze Sacumy ale nabídl řediteli Hemmijovi mnoho penězů, a tak já knihu vrátil. Kniha byla prodána, než já překlad dokoncoval.“ (IBID.: 36)

2.5 *Hodiny z kostí*

Teorie o cestování mysli: přijatelná, *pokud* se nacházíš ve fantasy románu. Tady, ve skutečném světě, zůstávají duše v těle. Paranormální jevy jsou vždycky, *vždycky* podfuk.

— David Mitchell: *Hodiny z kostí*

Mitchellův šestý román *Hodiny z kostí* (The Bone Clocks, 2014) představuje bezesporu vrchol z hlediska provázanosti s předchozími romány; sám autor ho označil za „nadromán“ (Übernovel) (POOLE 2014). Zatímco v *Tisíci podzimech Jacoba de Zoeta* se v epizodní roli objevila jediná návratná postava – mladý námořník Boerhaave (MITCHELL 2013: 481), jenž se o třiatřicet let později plaví na lodi s Adamem Ewingem v první části *Atlasu mraků*, v *Hodinách z kostí* se návratných postav vyskytuje hned několik, a to jak v hlavních, tak ve vedlejších rolích; odkazuje se také na některé (fiktivní) reálie z předchozích románů.

Takto extenzivní intratextové propojení umožňuje jednak široký časový úsek, v němž se román odehrává (první část začíná v roce 1984, šestá část končí v roce 2043), jednak ústřední fantastická zápletka, v níž nesmrtelné bytosti s nadpřirozenými schopnostmi svádějí souboj o chod světa. Půdu pro ústřední fantastickou zápletku si Mitchell připravil už v *Hybatelích*, naopak v komorněji, intimněji pojatých románech *sencislo9* a *Třináct měsíců* se fantastické, nadpřirozené prvky takřka nevyskytují. V *Tisíci podzimech Jacoba de Zoeta* je Jacob konfrontován s nevysvětlitelným výjevem, kdy kníže opat Enomoto zabije hada pouhým pozdvižením dlaně; Enomoto svůj čin vysvětlí odlišnostmi kulturně-filosofických systémů Západu a Východu, jak zaznamenává tlumočnick: „[Ž]ádný trik, žádný magie. Říká: ‚Je čínská filosofie a učenci z Evropa moc chytrý, aby mohli ji pochopovat‘. Říká... [...] ‚všechn život je život, protože vlastní síla *čchi*““ (IBID.: 84). Dříve se Enomoto Jacoba ptá, jestli věří v existenci duše a možnost jejího uchvácení (IBID.: 83); v průběhu další konverzace potom tajuplně naznačí, že jeho věk výrazně přesahuje přirozenou délku života. Zbylý román *Atlas mraků* poskytuje *Hodinám z kostí* především časový rámec, neboť jeho šestá část „Jak to bylo u Slooshova brodu a co se pak seběhlo“ se odehrává v časově nejdlejší budoucnosti po pádu civilizace; v obou částech vystupují Jasnozřiví, intelektuálně a technologicky vyspělá

skupina snažící se zmapovat stav zničeného světa a pokusit se o jeho obnovu novým modelem soužití.

Hlavní postavou *Hodin z kostí* je Holly Sykesová, vypravěčka první a symbolicky i šesté, závěrečné části. Navzdory fantaskní zápletky a dalšímu množství jiných podzápletek můžeme román chápat především jako jedinečný pokus sledovat a zobrazit jeden lidský život v jeho různých etapách a z různých hledisek. V první části, odehrávající se během tří letních dnů roku 1984, uteče patnáctiletá Holly po hádce s matkou z domova, aby mohla žít se svým starším, čtyřicetiletým přítelem Vinnym; její sny o bezmezné lásce brzy vezmou za své a Holly se na svém dalším útěku stává svědkyní paranormálních jevů a událostí. Vypravěčem druhé části je cambridgeský student Hugo Lamb, Jasonův bratranec a návratná postava z *Třinácti měsíců* (viz výše), který se do Holly zamiluje v roce 1991 v lyžařském středisku ve švýcarských Alpách. Třetí část vypráví Hollyin přítel Ed Brubeck, její spolužák objevující se už v první části a nyní válečný reportér, s nímž v roce 2004 vychovává šestiletou dceru Aoife. Vypravěčem čtvrté části je spisovatel Crispin Hershey, který se s Holly od roku 2015 pravidelně setkává na literárních festivalech po celém světě a který se postupem času stane blízkým rodinným přítelem. Pátou část z roku 2025 vypráví doktorka Fenbyová, v jejímž převtělení žije duše doktora Marina, nesmrtelného hrdiny z *Tisíce podzimů Jacoba de Zoeta*, který vystupuje už v první části jako Hollyin lékař. Konečně šestou část po zhroucení civilizace z roku 2043 vypráví, jak řečeno, opět Holly, která se stará o svou vnučku Lorelei a adoptovaného chlapce Rafíqa.

Ústřední souboj mezi nesmrtelnými entitami probíhá mezi Horology, skupinou bytostí, jež se po každé smrti znovu narodí do nového těla při zachování všech předchozích vědomí, a Anchority, nesmrtelnými jenom do té doby, dokud se jim daří získávat obdařené lidské jedince, z nichž mohou vysát duši, přičemž tento způsob nabývání nesmrtelnosti zpětně vysvětluje rituální vraždění novorozenců v klášteře na hoře Širanui z *Tisíce podzimů Jacoba de Zoeta*. Třebaže obě skupiny ovládají nejrozumnější parapsychické techniky od ovládání mysli po schopnost číst ve vzpomínkách druhé osoby, zásadní rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že postavy patřící k Horologům se jako nesmrtelní rodí, kdežto Anchorité si musejí svou nesmrtelnost stále znovu obnovovat lidskými oběťmi. Horologové jsou tudíž s Anchority ve stavu permanentní války trávající po stovky let; zatímco prvně jmenovaná skupina se snaží udržovat dozor nad světem a nad Anchority, druhá skupina rekrutuje stále nové přívržence a snaží se Horology zničit.

Stejně jako v *Hybatelích* hrají i *Hodinách z kostí* důležitou roli motivy vlnění či proudění energie, jejichž prostřednictvím lze po řádném výcviku ovládat zmíněné parapsychické techniky. Na jistý druh vlnění či proudění energie je naladěna i smrtelná Holly, která v dětství slýchávala hlasy a která se má v budoucnu stát klíčovou figurou pro rozhodující střet mezi Horology a Anchority. Později o svých zážitcích z dětství sepíše bestsellerovou knihu *Rádioví lidé*,⁶⁶ s níž objíždí literární festivaly; skutečné vysvětlení pro tyto fenomény ale nemá a poskytne jí ho až dr. Fenbyová alias doktor Marinus v páté části románu.

Zmiňme ještě stručně výskyt některých návratných postav a reálií. V části, již vypráví Hugo, padne během rodinné večeře Lambových zmínka o příbuzném Jasonovi, jenž nyní, o devět let později od *Třinácti měsíců*, studuje logopedii (IBID.: 114), přestože původně se toužil stát lesníkem. Fyzička Mo z *Hybatelů*, která je v šesté části *Hodin z kostí* starší o více než třicet let, působí jako příležitostná učitelka fyziky na penzi; v postapokalyptické části je taktéž zmíněn její vynález EyeSat, nyní poslední funkční americký satelit (IBID.: 574). Hugův spolužák z Cambridge Richard Cheesman píše recenze do literárního časopisu, jehož šéfredaktorem je Felix Finch (IBID.: 102), v *Atlasu mraků* zavražděný literární kritik (MITCHELL 2012: 144); také Cheesman je později za výsměšnou kritiku potrestán autorem recenzované knihy – Crispin Hershey mu do kufru podstrčí drogy a Cheesman skončí v kolumbijském vězení za pašování drog. Hollyin manžel Ed píše své válečné reportáže z Iráku pro americký časopis *Spyglass*, jehož redaktorkou byla Luisa Reyová v *Atlasu mraků*. Dozvídáme se, že spisovatel Crispin Hershey je autorem povídky „Voormanův problém“ (MITCHELL 2017: 376), podle níž byl natočen film PanOpticon (viz poznámku 37), na který se vydá do kina Eidži v jedné ze svých fantazií, aby sledoval svého otce a jeho advokátku.⁶⁷ S odkazem na část titulu předchozího románu a v něm vystupujícího čínského doktora Marina se restaurace, kde Holly poprvé viděla Čínany, jmenuje Tisíc podzimů (IBID.: 26).

⁶⁶ Označení „Rádiové lidé“ (the Radio People) je zřejmě aluzí na film *Poltergeist* (režie Tobe Hooper, 1982), mj. zmíněný v *Hybatelích*. V něm protagonistka, holčička zhruba ve věku Holly, kdy začala slýchat hlasy, komunikuje s neživými entitami prostřednictvím televize; tyto duchy nazývá „Televizními lidmi“ (the TV People). Holly pojmenování vysvětluje následovně: „Během toho léta začaly moje noční můry. V hlavě jsem slyšela hlasy. Žádné šilené, uslintané, ani ne moc děsivé hlasy, zpočátku ne... Říkala jsem jim Rádioví lidé, protože jsem si nejdřív myslela, že to ve vedlejší místnosti hraje rádio. Jenže ve vedlejší místnosti nikdy žádné rádio zapnuté nebylo“ (MITCHELL 2017: 21).

⁶⁷ Tato pasáž v *snucislo9*, v podstatě ekfráze filmu (MITCHELL 2010: 38–46), se pod názvem *Voormanův problém* (režie Mark Gill, 2011) dočkala krátkometrážní filmové adaptace i v aktuálním světě, na což se v druhém plánu nepochybně taktéž odkazuje.

2.6 *Dům za zdí*

„Slyšíš hlas; nikdo tu není; je to velmi starý dům. Nějaké nápady, detektive?“

— David Mitchell: *Hodiny z kostí*

Rozsahem Mitchellův nejkratší román *Dům za zdí* (Slade House, 2015), jehož první část byla původně publikována v mnoha příspěvcích na autorově Twitteru jako povídka „The Right Sort“ (Správná sorta), vznikl jako svého druhu dodatek k předchozímu románu *Hodiny z kostí* (MITCHELL 2016c). V něm byla zmínka o podmíněně nesmrtelných entitách, které však nejsou členy řádu Anchoritů; jelikož jednají samostatně, jsou pro Horology obtížněji vysledovatelní. Takovými entitami je sourozenecká dvojice, dvojčata Norah a Jonah Grayerovi; aby se udrželi naživu, musejí vždy jednou za devět let přilákat do svého domu ve Slade House předem vytipované obdařené oběti, z nichž by mohli vysát duši. Mitchell sice vychází z tradice strašidelných příběhů a s nimi spjatým toposem strašidelného domu,⁶⁸ zároveň však tuto tradici pevně začleňuje do pravidel a fungování vlastního románového universa (což je ostatně platná charakteristika Mitchellovy autorské poetiky obecně).

Román skládající se z pěti částí je v prvních čtyřech částech vyprávěn z pozice oběti, pátou část vypráví Norah Grayerová. Každá z obětí-vypravěčů je charakterizována značně odlišně (což je zvýrazněno i jazykovým ztvárněním) a má vzhledem k vlastní charakteristice a životní situaci i jiné touhy a přání (čehož dvojčata využívají při inscenování scének, při nichž dotyčné lákají do svého domu): Nathan Bishop z první části je sociálně poněkud nemotorný třináctiletý introvertní chlapec, který by si rád našel kamarády; třicátník Gordon Edmonds z druhé části je vyhořelý policista po rozvodu, který se nebrání nezávaznému sexu; Sally Timmsová z třetí části je studentka trápící se vlastní nedostatečností a toužící po lásce; reportérka ze čtvrté části pátrá po své zmizelé sestře Sally z předchozí části. Předchozí zmizení jsou ovšem reflektována už ve třetí části, kde se Sally s partou studentů z Paranormálního spolku vydává hledat dům ve Slade House. Konečně oběti v páté části má být doktorka Iris Marinus-Fenbyová, návratná postava z *Tisíce podzimů Jacoba de Zoeta a Hodin z kostí*, která dvojčata přemůže; zatímco Jonah umírá, Norah se v otevřeném konci převtělí do plodu nenarozeného dítěte.

⁶⁸ Viz výše citovaný Mitchellův (MITCHELL 2016c) článek pro *The Guardian*, kde jmenuje celou řadu inspiračních zdrojů a de facto sestavuje kánon strašidelných příběhů (jež dále dělí do podžánrových skupin): od E. A. Poey přes *Utažení šroubu* (1898), kde v hlavní roli také vystupuje (snad) manipulativní sourozenecká dvojice, Henryho Jamese, „Žlutou tapetu“ (1892) Charlotte Perkins Gilmanové až po *Dům na kopci* (The Haunting of Hill House, 1959) Shirley Jacksonové nebo *Malého vetřelce* (The Little Stranger, 2009) Sarah Watersové.

Mezi řeči jsou zmíněny známé postavy z předchozích románů: ve fantazmatické scéně Norah prohodí jméno Vyvyana Ayrse (MITCHELL 2016b: 49); Sallyina spolužačka Fern Penhaligonová je sestrou Jonnyho Penhaligona (IBID.: 75), který v *Hodinách z kostí* spáchal sebevraždu kvůli dluhům z hazardu; matka Sallyina spolužáka Teda přeložila do Brailova písma román Crispina Hersheyho (IBID.: 71), hrdiny také z *Hodin z kostí*. Sallyina sestra je po Luise Reyové a Edu Brubeckovi už třetí postavou z Mitchellových románů, která píše pro americký časopis *Spyglass* (IBID.: 102).

2.7 Návrtné postavy

Viděli jsme, že Mitchell v rámci propojeného fikčního světa pracuje s návratnými postavami ve všech dosavadních románech. V doslovu k *Hodinám z kostí* píše, že v tom hodlá pokračovat i v románech budoucích (MITCHELL 2015: 620). Dále uvádí autorské motivace pro vytváření návratných postav; zásadní významové změny, které s sebou některé návratné postavy přinášejí, ale nechává z pochopitelných důvodů stranou. Pochopitelných vzhledem k Mitchellově tvrzení (IBID.: 617), že chce, aby každý z jeho románů mohl být čten nezávisle na znalosti těch dalších.⁶⁹

Uvedme na dvou příkladech z *Hodin kostí*, jak odlišné funkce mohou návratné postavy plnit. Když se v první části románu objeví Alan Wall ve zcela epizodní roli (MITCHELL 2017: 80), upozorňuje se tím převážně na skutečnost, že postavy se nacházejí ve stejném fikčním světě jako ve starším románu *Třináct měsíců*, kde se Alan Wall v mladším věku objevil poprvé. Zato když v třetí části *Hodin z kostí* vystoupí americký duchovní guru Dwight Silverwind z *Hybatelů* (viz výše), má to pro povahu fikčního světa zásadní důsledky a jeho vystoupení zpětně přepisuje i možnou interpretaci *Hybatelů*. Zatímco v *Hybatelích* o sobě sám Dwight Silverwind prohlašoval, že celé jeho psaní je „jeden velký podfuk“, v *Hodinách z kostí* pomůže Edovi a Holly zachránit jejich dceru Aoife a prokáže při tom, že přece jenom oplývá jistým parapsychickým nadáním. Právě obdobné parapsychické schopnosti, okolo nichž jsou *Hodiny z kostí* vystavěny, mění dosavadní povahu fikčního světa; co se dříve zdálo neuskutečnitelné nebo jako pouhá fantasmagorie (Kvazarovo přesvědčení, že dokáže druhé ovládat pomocí alfa vln), se nyní ukazuje jako možné a uskutečnitelné (ovládání vědomí druhých, převtělování atd.

⁶⁹ To skutečně dost dobře možné. Nicméně komplikovanou otázku, nakolik odlišně recipují Mitchellovy romány čtenáři, kteří četli jenom část z nich, od těch, kteří znají kompletní románový celek, nechávám stranou a vycházím z chronologického pořadí, v němž byly Mitchellovy romány vydány, a z něj odvislých možných autorských strategií a záměrů.

právě prostřednictvím alfa vln).⁷⁰ Silverwindovo tvrzení o vlastním podfuku lze interpretovat různě: buď svému literárnímu agentovi lhal a chtěl mu potvrdit jeho vlastní předpoklady o fungování (pseudo)duchovní literatury, nebo mohlo jít o falešný záznam telefonátu. Ať tak či onak, potvrzuje se tím pojetí světa v Mitchellových románech jako zdroje nestálosti a věčné změny.

⁷⁰ V *Hybatelích* sice vystupovala fantaskní entita Arúpadhátu, takže fikční svět neodpovídal zcela pravidlům našeho přirozeného světa, lidské postavy však parapsychické schopnosti prokazatelně neměly.

3 Kořeny románového universa

Není v životě nic tak reálného jako to, co bylo dobře popsáno. Omezení kritikové říkávají, že ta a ta bohatě rytmizovaná báseň nechce koneckonců říci nic jiného, než že je pěkný den. Je ale těžké říci, že je pěkný den, a sám ten pěkný den pomine. [...] Romanopisci jsme všichni a vyprávíme, když vidíme, protože vidět je stejně spleť jako všechno ostatní.

— Fernando Pessoa: *Kniha neklidu*

Návratné postavy nejsou v literatuře žádnou novinkou, píše Mitchell, a z jejich „urozeného rodokmenu“ uvádí Homérova⁷¹ Odyssea, který se nejdříve objeví v *Iliadě* a následně ve „vlastní sérii“ čili *Odysseie*, a Shakespearovo „vzkříšení“ Falstaffa, jehož smrt je zmíněna v *Jindřichovi V.* (1600), ve *Veselých paničkách windsorských* (1602) (MITCHELL 2015: 617). Umberto Eco ve stati „Jak interpretovat seriály“ rozlišuje několik typů vyprávění pracujících se serialitou: retake, remake, seriál, ságu a intertextový dialog (ECO 2009: 95–98). Mitchellovo propojené románové universum vykazuje rysy alespoň tří z nich: retaku, kdy se návratné postavy ve vztahu k prvnímu románovému výskytu objevují buď v minulosti (Luisa Reyová, Neal Brose), nebo v budoucnosti (Eva Crommelyncková, doktor Marinus, Hugo Lamb); stromovité ságy („je dějinami stárnutí jednotlivců, rodin, lidí, skupin“⁷² [IBID.: 97]) a intertextového dialogu.

Z romanopisců propojujících své romány (případně novely a povídky) do většího celku a využívajících při tom návratné postavy je třeba zmínit na prvním místě Balzaka a jeho cyklus *Lidská komedie* (1828–1849), podle Eca prototyp ságy (IBID.: 104) čítající přes sto románů a povídek (ŠRÁMEK 2012: 301). Na Balzaka v menším měřítku navazuje Zolův cyklus Rougonové-Macquartové (1871–1893) o dvaceti románech (IBID.: 336). Ze současných francouzských romanopisců se k Balzakovi přihlásil Benoît Duteurtre románem *Šťastné město* (2007), v němž vystupuje řada návratných postav z autorových předchozích románů. Fiktivní prostor Yoknapatawpha, kde se odehrává většina Faulknerových románů, potom významně ovlivní hispanoamerické autory a podnítí je k tvorbě obdobných vlastních fiktivních prostorů a fikčních světů s mýtotvorným potenciálem: ať už jde o Onettiho Santu Mariú, Rulfovou Comalu, nebo Márquezovo Macondo. V této linii pak pokračují návratnými

⁷¹ Homérovskou otázku komentuje Mitchell vtipnou zkratkou: „Homer, whoever he/she was/they were, [...]“ (MITCHELL 2015: 617).

⁷² Nejde pochopitelně o ságu v čisté podobě; Ecem vymezené téma stárnutí a plynutí času obecně je však v Mitchellově propojeném románovém celku natolik silně přítomné, že označení „sága“ si snad zaslouží.

postavami spjaté některé romány a povídky Juana Josého Saera odehrávající se v povodí řeky Paraná, třebaže prostor v nich není určen žádným jedinečným (fiktivním) pojmenováním. S návratnými postavami či přesněji zmínkami o nich pracuje Paul Auster, jemuž například v románu *Toulky skriptoriem* (2006) slouží k budování složité sítě metafikčních vztahů a různých vrstev fikce, do nichž zaplétá svou postavu a čtenáře v jedné osobě. Podle Petra Matouška zdědil Mitchell zálibu v návratných (Matoušek píše „migrujících“) postavách po Vladimíru Nabokovovi.⁷³

Mitchellovo také nijak jedinečně nepojmenované románové universum – pro nějž autor navrhuje různá pojmenování obecné charakteru: nadkniha, multiversum, biblioversum (the Über-Book, multiverse, biblioverse [KNEPPEROVÁ – HOFTOVÁ 2019: 183]) – se od těch výše uvedených přece v jednom výrazně liší, a sice lokální a časovou neomezeností; Mitchellovy příběhy se odehrávají na všech obydlených světadílech a v různých časech od konce 18. století po postapokalyptickou budoucnost, s čímž souvisí i jejich větší žánrová variabilita. V následující části potom vybírám určité klíče k celkovému náhledu na Mitchellovo románové universum.

3.1 Vyprávění příběhů a jejich funkce

Vyprávění příběhů (chápaných v širokém pojetí) a jejich recipování koření v samých základech Mitchellova románového universa. Mitchellovy postavy (a zpravidla také vypravěči v jedné osobě) jednak vyprávějí svoje vlastní příběhy, jednak jim příběhy nastavují rámeček pro uvažování/očekávání o životě a o světě, jednak jsou zapleteny do vyšších, jim zpravidla nepřístupných příběhových celků (kauzálních propojení), jak dokládají *Hybátelé* a později *Hodiny z kostí*. Eidži ze *snucislo9* si infiltrování do budovy, kde sídlí otcova advokátka, představuje jako bondovskou misi, aby záhy zjistil, že život vně fikce je nepředvídatelnější a komplikovanější.

Kromě toho, že *Atlas mraků* tematizuje způsob, jakým se příběhy se předávají, a média, na nichž jsou zaznamenány, vypovídá také o recepci daných příběhů v čase a o nevyhnutelné, neovlivnitelné modifikaci jim původně přisouzených (či zamýšlených) významů. Radí-li madame Crommelyncková Jasonovi, ať se má na pozoru před tím, co se říká, v Mitchellových románech platí, že je třeba se mít na pozoru i před tím, kdo a z jaké pozice danou věc říká. V dystopické části o servantce Sonmi-451 spravuje všemocná Korporace archiv knih a filmů, přístupný ve velmi omezené míře a de

⁷³ MATOUŠEK, Petr: „Doslov: Dedžima jako průlez pro kočku“. In David Mitchell: *Tisíc podzimů Jacoba de Zoeta*. Praha: Mladá fronta, 2013, s. 498.

facto zabraňující volnému šíření příběhů (stejně japonští tlumočníci v *Tisíci podzimech Jacoba de Zoeta* kontrolují, zdali si přijíždějící cizinci s sebou nepřivážejí zakázané knihy, zejména Bibli); Sonmi je umožněno elektronicky číst a studovat staré knihy, v její době už dávno (řízeně) zapomenuté.⁷⁴ Korporace následně využije osvědčenou praktiku formovat prostřednictvím příběhů (resp. jejich zapomněním) kolektivní paměť a veřejné mínění: Sonmi je vmanipulována k účasti v odbojové skupině Svornost (ve skutečnosti zinscenovanou skupinou Korporace), aby mohla být následně v monstrprocesu popravena a její příběh mohl být Korporací prezentován jako doklad toho, že nesvobodné servantky (roboti) nejsou bytostí na úrovni lidí.⁷⁵ V následující části je Sonmi uctívána domorodým kmenem – který ji nezná coby historickou postavu⁷⁶ – jako božstvo; ze skutečnosti se stala legenda.

Útěšnou funkci plní vyprávění, resp. psaní příběhů jak pro Timothyho Cavendishe uvězněného v domově seniorů, tak pro Orito uvězněnou v klášteře na hoře Širanui v *Tisíci podzimech Jacoba de Zoeta*. Tim Cavendish doufá, že se jím psaná autobiografie, jakási groteskní verze *Přeletu nad kukaččím hnízdem*, stane stejnou klasikou žánru jako Solženicynovo⁷⁷ *Souostroví Gulag* (1973) a potenciálnímu režisérovi udílí pokyny, jak postupovat při natáčení té které scény. Sonmi sledující v následující části film „z počátku jednadvacátého století“ *Hrůzostrašná muka Timothyho Cavendishe* ho vnímá především jako historický pramen a fascinovaně přemítá nad povahou filmového média: „To čas brání dějinám, aby se opakovaly, čas určuje rychlost, s jakou minulost mizí. Film umí ty ztracené světy nakrátko vzkřísit. Ony dávno zřícené budovy, ony dávno zpráchnivělé tváře mne naprosto upoutaly. Říkaly totiž: *Byly jsme jako ty. Na přítomnosti nezáleží*“ (MITCHELL 2012: 236).

Ústřední souboj mezi silami dobra (Horologové) a zla (Anchorité) v *Hodinách z kostí* poukazuje na přinejmenším dva nezbytné předpoklady při vyprávění příběhu (ať

⁷⁴ Číslovka ve jméně Sonmi je aluzí na Bradburyho román *451 stupňů Fahrenheita* (1953). Sonmi čte i jiné autory kanonických dystopických románů (MITCHELL 2012: 214): Orwella, z jehož *Devatenáct set osmdesát čtyři* (1949) vychází Korporací uplatňované mechanismy moci, a Huxleyho, s jehož *Koncem civilizace* (1932) sdílí část „Orison Sonmi-451“ konzumeristická východiska.

⁷⁵ K boji za osvobození servantek tvoří kontrapunkt abolicionistické odhodlání Adama Ewinga v samotném závěru románu: „Hned jak se vrátím do San Franciska, dám se k abolicionistům, protože za svůj život vděčím otrokovi, který se sám osvobodil, a protože někde začít prostě musím“ (MITCHELL 2012: 496).

⁷⁶ Původní příběh o Sonmi zná skupina Jasnozřivých, která vlastní přístroj orison umožňující přehrát záznam jejího rozhovoru s archivářem; Jasnozřiví se však nechtějí do záležitosti víry domorodých kmenů vměšovat ve snaze neopakovat chyby svých předků-kolonizátorů.

⁷⁷ Timothyho příjmení Cavendish navíc odkazuje na název města ve Vermontu, kde Solženicyn pobýval během svého amerického exilu. MIKULÁŠEK, Miroslav: „SOLŽENICYN, Alexander“. In Ivo Pospíšil a kol.: *Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů*. Praha: Libri, 2001, s. 539.

už fiktivního, nebo nefiktivního). První předpoklad se nachází na straně mluvčího a je jím jednoduše přesvědčivost jím vyprávěného příběhu. Druhý předpoklad se nachází na straně posluchače a je jím jeho ochota důvěřovat vyprávěnému příběhu (neboli Coleridgeovo „potlačení nevíry“),⁷⁸ podmíněná pochopitelně jeho přesvědčivostí. V *Hodinách z kostí* nejde o nic menšího než přesvědčit obyčejné lidské postavy, že mají důležitou roli ve „Scénáři“ v souboji o budoucnost a potenciální zánik světa mezi dvěma skupinami nesmrtelných entit s nadpřirozenými schopnostmi (přičemž některé z nich jsou staré více než tisíc let).⁷⁹ Zatímco Holly, která má podle „Scénáře“ sehrát klíčovou úlohu v rozhodující bitvě a která už má z dětství zkušenosti s paranormálními jevy, příběhu nakonec s vypětím všech sil uvěří a přijme svou roli, založením skeptický spisovatel Crispin Hershey je zavražděn právě kvůli své nedůvěře jakousi fanatickou fanynkou, která se mu příběh o tajemném spiknutí pokoušela neúspěšně předat ve formě knihy. Perlokučním nezdarem skončí také průběžné varování lidstva před ekologickou katastrofou, a tak se šestá část *Hodin z kostí* odehrává v roce 2043, kdy je civilizace na pokraji kolapsu...

Pro postavy nalákané do domu v Slade House v *Domě za zdí* je mnohem snazší dvojčaty předváděným scénářům uvěřit, protože se týkají jejich vlastních životů a jsou ztělesněním jejich momentálních tužeb. Přestože si oběti dvojčat místy uvědomují, že události v domě se odehrávají až podezřele přesně podle jejich představ,⁸⁰ nakonec podlehnou křehké víře v iluze a za tuto bytostně lidskou slabost zaplatí svým životem.

3.2 Kulturní encyklopedie

Mitchellovo výrazně sebereflexivní a metanarativní románové universum, které do sebe vstřebává poznatky z různých vědních oborů a široké pole kultury napříč staletími – od té vysoké až po populární, a to z literatury, filmu, hudby nebo výtvarného umění –, průběžně testuje kulturní encyklopedii jak románových postav, tak čtenáře. *Tisíc podzimů Jacoba de Zoeta* lze chápat jako exkurz do dobového stavu náboženských (Jacob je

⁷⁸ Což platí i pro nefikční texty, viz Lejeunův koncept „autobiografického paktu“.

⁷⁹ V druhém plánu lze danou fantasy zápletku číst jako testování také čtenářovy ochoty přijmout konspirační zápletku připomínající, jak ji komentují postavy z *Hodin z kostí*, romány Dana Browna. Jiný sebeironický metakomentář k *Hodinám z kostí* je zaznamenán v Cheesmanově výsměšné recenzi na román Crispina Hersheyho: „[...] fantasy zápletky se natolik brutálně tlouče se snahou podávat zprávu o stavu světa, že jsem se na to nemohl dívat“ (MITCHELL 2017: 275).

⁸⁰ Policista Gordon si říká: „Ale něco mi vrtá hlavou. Co to jen je? Myšlenka. Tahle: proč taková šmrncovní, chytrá, děsně sexy baba hupsla do postele s týpkem, co ho skoro nezná? Tohle se děje leda v Pornolandu nebo v těch vymyšlených historkách, co si s nima chlapi honí triko, ale tady, ve skutečném světě, ženy jako Chloe prostě nepíchají při druhém setkání. Nebo snad jo?“ (MITCHELL 2016b: 45).

praktikující kalvinista), filosoficko-myšlenkových schémat a vědeckého poznání, přičemž román rekonstruuje dobové poznatky z lékařství, optiky nebo botaniky a jejich interkulturní transfer. Koncentrace veškerého vědění vykrytalizuje v následujícím románu *Hodiny z kostí*. O jeho shromažďování se stará skupina Horologů, jimž nesmrtelnost zajišťuje stupeň poznání výrazně přesahující možnosti omezeného smrtelníka; symbolem takového počínání je impozantní knihovna v jejich newyorském bytě.

Mezery v kulturní encyklopedii daných postav vedou k různým situacím. Když umělá inteligence Krotitel volá do rádiového vysílání v deváté části *Hybatelů* a vysvětluje svoje potíže s výkladem zákonů, moderátor Sýček vůbec netuší, že mluví o čtyřech zákonech robotiky; zatímco mu Sýček ležérně odpovídá, Krotitel se snaží zachránit svět. V komické scéně z *Atlasu mraků* jistá mladá belgická dívka považuje literaturu za skutečnost, a tak se zcela vážně ptá anglického skladatele Roberta Frobishera, jestli se zná dobře se Sherlockem Holmesem z Baker Street (MITCHELL 2012: 437). Ironik Frobisher jí odpoví, že Holmese osobně nezná, „že ale jeho a Davida Copperfielda je možno každou středu potkat v mém klubu u kulečníku“ (IBID.: 438). Vychytralý kuchař Arie Grote se pro změnu v *Tisíci podzimech Jacoba de Zoeta* snaží prodat dřevěnou lžici jednomu japonskému džentlmenovi s tím, že ji „vyrobil vlastníma rukama slavný Robinson Crusoe“ (MITCHELL 2013: 325). Fatální důsledky má neznalost⁸¹ literárních topoi pro druhou oběť dvojčat Grayerových, policistu Gordona Edmondse z *Domu za zdí* (viz poznámku 77), jehož zmizení komentuje v následující části Fern Penhalingtová, studentka divadelní vědy, takto: „V lechtivých viktoriánských románech jsou mladé vdovy vždycky nebezpečné. Obzvlášť ty pěkné“ (MITCHELL 2016b: 60). Obdobné metakomentáře pronášejí i postavy v *Atlasu mraků*. Zmiňovaný Robert Frobisher⁸² při čtení deníku Adama Ewinga poznamenává: „Pisatel mi připomíná Delana z Melvillova *Benita Cerena*, slepého ke všem známkám spikleneckví – vůbec si nevšiml, že ten jeho spolehlivý doktor Henry Goose (sic!) je upír, který ho utvrzuje v hypochondrii, jen aby ho mohl pěkně pomaloučku otrávit pro peníze“ (MITCHELL 2012: 65) a následně zpochybňuje autentičnost deníku.

⁸¹ Jeho omezená znalost umění je naznačena už dříve, když mu Norah Grayerová alias Chloe Chetwyndová vykládá o své dizertaci o Ruskinovi a Gordon přemýšlí, „kdo asi tak sakra může být ten Ruskin“ (IBID.: 36).

⁸² Dodejme, že Frobisherova část psaná v dopisech a končící jeho sebevraždou upomíná pro změnu na Goethovo *Utrpení mladého Werthera* (1774). Pokud však jde o srovnání charakteristik obou hrdinů, je podezřívavý a šířavě ironický Robert dokonalým opakem upřímného, přepjatě vážného Werthera, jemuž je ironie bytostně cizí.

Rozlišovat mezi fiktivním a skutečným je nucen také čtenář. Delacroix v aktuálním světě žádný obraz „Eva a had“, o jehož krádež jde v petrohradské části *Hybatelů*, nenamaloval (což samozřejmě v rámci fikčního světa pro postavy nic nemění). Mitchell tímto přisouzením fiktivního výtvaru malíři známému z aktuálního světa deleguje nutnost rozlišovat mezi skutečným a smyšleným, pravým a nepravým,⁸³ již jsou vystaveny postavy z *Hybatelů*, rovněž na čtenáře.⁸⁴ Jiným Mitchellovým prostředkem je stavět vedle sebe vlastní (fiktivní) postavy a jejich blízkence známé z aktuálního světa. Tak je kniha Luisy Reyové hodnocena v kontextu Capoteho reportážního románu *Chladnokrevně*. Skladatel Vyvyen Ayrs – jemuž se později dokonce dostane stručného hesla v *Britské encyklopedii*, které si vyhledá Jason v *Třinácti měsících* (MITCHELL 2014: 183) a které ho má dále autentifikovat – se v *Atlasu mraků* schází s anglickým skladatelem Edwardem Elgarem (1857–1934) (MITCHELL 2012: 81) a Ayrsova dcera Eva v *Třinácti měsících* vzpomíná, že se v mládí znala s celou řadou umělců (např. Hemingwayem, Chaplinem nebo Picassem [MITCHELL 2014: 174]); o Susan Sontagové potom mluví jako o své moudré přítelkyni a cituje z její knihy *O fotografii* (IBID.: 184). Literární kritik Felix Finch v *Hodinách z kostí* srovnává spisovatele Crispina Hersheye s významnými autory současné britské prózy – McEwanem, Rushdiem a Ishigurem (MITCHELL 2017: 102). V tomtéž románu je opakovaně zmíněn (fiktivní) zpěvák Damon MacNish, glasgowská rocková hvězda a obdobný idol mladých jako Morrissey nebo Che Guevara (IBID.: 288).⁸⁵ Zax Omega, Eidžiho oblíbený superhrdina ze *snucislo9*, je stejně fiktivní jako Luke Skywalker, k jehož typu hrdiny je přiřazen (viz citaci v podkapitole 2.1 *sencislo9*); touto figurou jako by se předpokládalo, že jde o čtenáři obdobně známou popkulturní postavu, avšak Zax Omega existuje a je známou popkulturní postavou pouze ve fikčním světě *snucislo9*.

Čtenář nevykonává jenom prostý úkon v podobě rozlišování na ose fiktivní/skutečné, ale postupně si osvojuje kulturní encyklopedii fikčního světa, která se

⁸³ Tuto hru se čtenářem zakládá to, že obraz je v románu padělán. – Motiv uměleckých padělků je vypointován v *Hodinách z kostí*, v nichž je zmíněno, že originál Bronzinova obrazu „Venuše, Cupid, Pošetilost a Čas“ (~1545) není vystaven v londýnské Národní galerii, nýbrž ve vlastní umělecké galerii Horologů (MITCHELL 2017: 481).

⁸⁴ Obdobně využil Ricardo Piglia název fiktivního obrazu „Kdybych sám byl chmurná zima“ od Franse Halse v *Umělem dýchání* (1980), románu zkoumajícím hranice mezi fikcí a realitou, jakož i fikcí a historií ve vztahu k momentální politické situaci v Argentině, totiž Videllově vojenské diktatuře.

⁸⁵ O jeho fiktivnosti se čtenář přesvědčí, když se pokusí zmiňované písničky a alba dohledat. Jeho fiktivnost vyniká o to víc, že v románu jsou zmíněny nebo přehrávány desítky písniček – a všechny mají stopu v aktuálním světě. Viz playlist (vč. poznámek o výskytu dané písně): Youtube [online] [cit. 2020-08-15]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLk8GJ61HvnzvwheWws2LAHVUHMoaZt2A>

s každým dalším Mitchellovým románem rozšiřuje nebo modifikuje, ať už jde o návratné postavy, nebo reálie.

3.3 Vlastní jména a identita postav

Postavy z Mitchellových románů vystupují z různých důvodů velmi často pod falešnou identitou. Hned v incipitu prvního románu *Hybatelé* prchající atentátník Kvazar nahlásí v hotelové recepci, že se jmenuje Kobajaši, v další průběhu se ohlásí ještě jednou pod jiným jménem. O své přezdívce Kvazar říká: „Jeho Osvícenost vybrala mé jméno prorocky. Mým úkolem je pulzovat na okraji vesmíru věrných, sám v temnotě. Jako předvoj. Jako posel“ (MITCHELL 2016: 10). Kromě toho, že volba přezdívky je další z mnohých manipulací ze strany sekty, jak pomateného jedince přesvědčit o vlastní vyvolenosti, má mu také dát zcela zapomenout na jeho „minulý život“, v němž se jmenoval Keisuke Tanaka; společně s původním jménem ztrácí Kvazar i smysl pro realitu a dřívější morální zábrany.⁸⁶ Falešná jména si vymýšlejí i kladné postavy: Mo na útěku před tajnými službami, Sonmi na domnělém útěku před Korporací nebo Eidži ve snaze nepozorovaně kontaktovat svého otce.

Falešná identita se ale spíše pojí se zápornými postavami. Robert Frobisher měl ve svém úsudku o doktoru Henrym Gooseovi („či traviči, který toho jména přijal“ [MITCHELL 2012: 494]) pravdu, když vyjde najevo, že Adam Ewing nebyl první, koho se pokusil otrávit, což mu vynese přezdívku „arzenový Goose“. Jeho skutečnou identitu ale nikdo nezná: „Toho ďábla zatím přístavní policie nezadřela a pochybuji, že takový den kdy nastane“ (IBID.); Goose tak funguje jako nepojmenovatelné, neustále proměnlivé ztělesnění principu zla.⁸⁷ V přestrojení pod jednak falešnými, jednak svým obětem ukradenými jmény střídavě vystupují dvojčata Grayerovi v *Domě za zdí*.

⁸⁶ Neal Brose uvažuje v *Hybatelích* o své identitě takto: „Neala Brose musíte chápat jako člověka, jehož život se odehrává ve složkách, podsložkách a záložkách. V jedné je posluhovačka, v druhé Katy, v další moje malá návštěvnice, v další hongkongska pobočka Cavendishe, v další účet 1390931. V každé z nich žije jiný Neal, který funguje úplně nezávisle na těch ostatních“ (MITCHELL 2016: 89). Takto pessoovsky pojatá heteronymní identita, sdružená však pod jediné jméno (srov. BOURDIEU 1998: 60), u něj nevede na rozdíl od Kvazara k rozpadu osobnosti. Obdobně o sobě uvažuje i donchuánský Marco: „Během dne vystřídám několik já a každé z nich si sobecky užívá svou chvilku“ (IBID.: 216).

⁸⁷ Zlo v Mitchellových románech se zpravidla rodí z neosobního přístupu ke světu. Bill Smoke, nájemný zabiják v části o Luise Reyové v *Atlasu mraků*, o sobě stejně jako Kvazar uvažuje jako o „pouh[ém] nástroj[i] vůle svých zákazníků“ s tvrzením: „*Tragédie pro blízké, ale veliké bezvýznamné nic pro všechny ostatní a pro mé klienty vyřešený problém*“ (MITCHELL 2012: 111); srov. Hemingwayovu povídku „Zabijáci“. – Mitchellovy postavy na straně dobra, přičemž ztělesněním tohoto postoje je skupina Horologů, naopak berou ohledy právě na „všechny ostatní“, a tak přejímají odpovědnost za celý svět.

V souladu s žánrem oba hrdiny Mitchellových bildungsrománů zasvěcují do významu jejich vlastních jmen zprostředkovatelé. Hrdinu *snucislo9* poučí v dopise dědeček z otcovy strany, že jeho jméno Eidži se nepíše „tím obvyklým způsobem (kandži pro ‚inteligentní‘ plus ‚dva‘ nebo ‚vládnout‘), ale vysoce neobvyklými znaky pro ‚vzývat‘ a ‚svět‘“ (MITCHELL 2010: 274). Hrdinovi *Třinácti měsíci* dává lekci z vlastních jmen, u nichž odhaluje jejich mytický substrát, madame Crommelyncková, která komentuje i Jasonův básnický pseudonym Eliot Bolívar:

„Takže. Dozvíím se dneska tvoje pravé jméno, nebo budu nadále poskytovat pohostinnost neznámému člověku, který se skrývá pod komickým pseudonym?“

[...]

„Zamumlal jsem: „Jason Taylor,“ a bylo mi do breku.

„Džej *kdo*? Vyslovuj zřetelně! Moje uši jsou stejný ročník jako já! Nemám v nich schované mikrofony, aby zachytily každé slůvko!“

Nenáviděl jsem svoje jméno. „Jason Taylor.“ Je stejně bez chuti jako ožvýkané účtenky.

„Kdybys byl ‚Adolf Rakev‘ nebo ‚Pius Pometlo‘, tak bych to pochopovala. Ale proč skrývat ‚Jasona Taylora‘ pod nesrozumitelným symbolistou a latinskoamerickým revolucionářem?“

Moje *hé?* na mně muselo být vidět.

„Eliot! T. S.! Bolívar! Simón!“

„Eliot Bolívar‘ mi jenom znělo víc... poeticky.“

„Co je *poetičtější* než ‚Iáson‘, hrdina ržeckých mýtů? Kdo položil základy evropské literatury, když ne starší Ržekové? Rozhodně to nebyla Eliotova koketerie vylupovačů hrobů, to mi věřš! A Taylor? Krejčí? Co je básník jiného než krejčíř, který šije ze slov? Básníci a krejčíři spojují to, co nikdo jiný spojit nedokáže. Básníci a krejčíři skrývají své umění ve svém umění. [...]“ (MITCHELL 2014: 179)

Pojetí vlastního jména coby klíče k duši jeho nositele je představeno ve zcela doslovné, nemetaforické podobě v *Hodinách z kostí*. Nesmrtelní Horologové, jejichž duše se s každou smrtí převtělí do nového, jimi nevybraného těla, mohou za svého života nabýt desítky jmen, ale pouze jedno z nich je původní;⁸⁸ vlastní jméno se tak stává jediným stabilním prvkem jinak principiálně nestálého, zlomkovitého, multiplicitního lidského subjektu (BOURDIEU 1998: 60). Duši nejstarší Horoložky Esther Littleové vysvobodí ze skrýše v Hollyině těle vyslovení celého jejího dlouhého jména

⁸⁸ Iris Marinus-Fenbyová v *Domě za zdí* říká: „Marinus je spíš takové vnitřní jméno než příjmení“ (MITCHELL 2016b: 125).

(MITCHELL 2017: 467).⁸⁹ Postavy, jimž dvojčata Grayerovi vysála duši a jejichž zbytky těl přebývají v domě ve Slade House, se snaží varovat nově příchozí nářky: „Vzali... mi... moje... jméno“ (MITCHELL 2016b: 76). V jiném smyslu pocítuje ztrátu svého jména Jacob de Zoet, jehož Japonci přejmenují na Dazúta.

S ohledem na řečené je sdělení svého (pravého) jména druhému zvláštním aktem důvěry. Tak si Mo, cestující inkognito Transsibiřským expresem, vyčítá, že se své mladé spolucestující představí falešným jménem (MITCHELL 2016a: 298). Když potom Aj Imadžo (viz poznámku 42) ve *snucislo9* a Holly v druhé části *Hodin z kostí* konečně prozradí svým zamilovaným protějškům – Eidžimu, resp. Hugo Lambovi – své jméno, předznamenává se tím jejich milenecký vztah.

⁸⁹ Pokyn „MOJE DLOUHÉ JMÉNO“ se coby narativní háček vyskytne už v první části románu; jeho významu prozatím ale žádá z postav (ani čtenář) nerozumí a objasněn je až v páté části.

4 Závěr

Aby mohla cesta začít, jiná musí skončit, svým způsobem.

— David Mitchell: *Hodiny z kostí*

Stefan Zweig v předmluvě ke své sbírce esejů *Tři mistři: Balzak, Dickens, Dostojevskij* napsal:

Skutečný spisovatel románu je encyklopedický génius, univerzální umělec, který – a tady se stává argumentem rozsah díla a množství postav – buduje celý vesmír, který vedle světa pozemského staví svůj vlastní svět s vlastními typy, vlastními gravitačními zákony a vlastním hvězdným nebem a každou postavu a každý příběh impregnuje svými charakteristickými rysy s takovou tvůrčí silou, že se stávají typickými nejenom pro něho, ale i pro nás a působí tak pregnantně, že nás to často svádí k tomu, abychom po nich nazývali příběhy a osoby, takže o reálných lidech například říkáme: balzakovská postava, dickensovská figura, dostojevskovská povaha. Bohatostí svých postav vytváří každý tento umělec jakýsi životní zákon, jakési pojetí života tak jedinečné, že jeho prostřednictvím nabývá svět nové podoby. (ZWEIG 1997: 5–6)

Uvedená charakteristika platí v zásadě i pro Davida Mitchella. Můžeme ještě stručně rozvést encyklopedický rozměr Mitchellova díla. Ten zcela v osvíceneckém duchu vyjadřuje Orito v *Tisíci podzimech Jacoba de Zoeta*: „Já chci stavět mosty od nevědění,“ prohlásí a spojí útlé ruce do mostu, „k vědění““ (MITCHELL 2013: 76). Mitchella coby romanopisce můžeme chápat právě jako takového stavitele mostů, a to pomocí příběhů, v nichž ukazuje propojenost světa a schappovské zapletení postav do příběhů, které ony samy nemají zpravidla šanci postihnout. Je-li podle Dorrit Cohnové (2009) jednou z definičních vlastností fikce náhled do mysli postav, mohli bychom snad doplnit, že ve způsobu, jakým Mitchell proponuje své romány, se fikčnost skrývá právě v takto celkovém, nefragmentárním náhledu na svět, který nelze zachytit jiným způsobem než vyprávěním.

A zde může naše cesta skončit...

Seznam literatury

Prameny

(Pozn.: Mitchellovy romány řadím pro přehlednost chronologicky podle vydání originálu.)

AUSTER, Paul: *Za pokus nic nedáte*, přel. Jan Jiráček. Plzeň: Mustang, 1998 [1990].

MITCHELL, David: *Hybatelé*, přel. Lenka Pavlovská. Praha: Mladá fronta, 2016^{2a} [1999].

—: *Ghostwritten*. London: Spectre, 1999.

—: *sencislo9*, přel. Petra Diestlerová. Praha: Mladá fronta, 2010 [2001].

—: *Atlas mraků*, přel. Jana Housarová. Praha: Mladá fronta, 2012² [2004].

—: *Cloud Atlas*. Random House: New York, 2004.

—: *Třináct měsíců*, přel. Petra Diestlerová. Praha: Mladá fronta, 2014² [2006].

—: *Tisíc podzimů Jacoba de Zoeta*, přel. Petra Diestlerová. Praha: Mladá fronta, 2013 [2010].

—: *Hodiny z kostí*, přel. Petra Diestlerová. Praha: Mladá fronta, 2017 [2014].

—: *Dům za zdí*, přel. Petra Diestlerová. Praha: Mladá fronta, 2016b [2015].

—: „On Reappearing Characters“. In týž: *The Bone Clocks*. London: Spectre, 2015 [2014], s. 617–620.

—: „David Mitchell: 'Ghost stories tap into something ancient and primal'“. *The Guardian* [online], 12. 7., 2016c [cit. 2020-08-05]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2016/jul/12/david-mitchell-ancient-and-primal-slade-house-twitter>

WILDER, Thornton: *Most Svatého Ludvíka krále*, přel. E. A. Saudek. Praha: Academia, 2001³ [1927].

Literatura

BORDWELL, David: *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press, 2006.

BOURDIEU, Pierre: „Za vědu o dílech“. In týž: *Teorie jednání*, přel. Věra Dvořáková. Praha: Karolinum, 1998 [1994], s. 41–68.

COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikci*, přel. Milan Orálek a Veronika Klusáková. Praha: Academia, 2009 [1999].

ECO, Umberto: „Jak interpretovat seriály“. In týž: *Meze interpretace*, přel. Ladislav Nagy. Praha: Karolinum, 2009² [1990].

- : *Šest procházek literárními lesy*, přel. Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia, 1997 [1994].
- HODROVÁ, Daniela: *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel, 1989.
- JAMESON, Fredric: *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*, přel. Olga Sixtová a Josef Šebek. Praha: Rybka Publishers, 2016 [1991].
- KNEPPEROVÁ, Wendy – HOFTOVÁ, Courtney (eds.): *David Mitchell: Contemporary Critical Perspectives*. London, New York: Bloomsbury Academic, 2019.
- MATOUŠEK, Petr: „Doslov: Život je to slovo“. In David Mitchell: *sencislo9*. Praha: Mladá fronta, 2010, s. 446–455.
- POOLE, Steven: „David Mitchell: 'I've been calling The Bone Clocks my midlife crisis novel'“. *The Guardian* [online], 30. 8., 2014 [cit. 2020-06-20]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/books/2014/aug/30/david-mitchell-interview-bone-clocks-midlife-crisis-novel>
- ŠRÁMEK, Jiří: *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host, 2012.
- WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta: *Slovník japonské literatury*. Praha: Libri, 2008.
- ZWEIG, Stefan: *Tři umělci: Balzak, Dickens, Dostojevskij*, přel. Věra a Karel Houbovi. Praha: Melantrich, 1997 [1920].